Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Annemarie Kahlert

aus Neumünster.

Marburg 1930.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554401_0010

Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Annemarie Kahlert

aus Neumünster.

Marburg 1930.

Buch- und Verlagsdruckerei Ig. Forstner, Oberviechtach (Obpf.)

Als Dissertation angenommen am 27. November 1929.

Berichterstatter: Herr Professor Dr. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 27. November 1929.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Käthe Lange

in Dankbarkeit gewidmet

Inhalt.

Seite

Vorbemerkung 1

I. Teil:

Begriffs- und Funktionsbestimmung von Metapher und Symbol . . . . . 3—43

A. Entwicklung und Definition des Begriffs in Auseinandersetzung mit Pongs, Cassirer, Grimm, Volkelt, Ermatinger usw. . . . . 3—9

B. Abgrenzung gegen Verwandtes: Schema, Allegorie, Mythos . . . . . 10—17

C. Funktion von Metapher und Symbol im Kunstwerk überhaupt . . . . . 17—19

D. Für die Volkspoesie in Betracht kommende Arten des Symbols bzw. der Metapher . . 19—25

1.) Allgemeine kulturelle Voraussetzungen . 19—22

2.) Dingsymbol . . . . . 22—25

E. Der „Edward" als ein Beispiel für die künstlerischen Möglichkeiten volkstümlicher Symbolik bezw. Metaphorik . . . . . 25—43

II. Teil:

Metapher und Symbol als Träger des überindividuellen Gehaltes der Ballade . . . . . 44—95

A. Tragische Balladen . . . . . 45—71

a) Gestaltung des Tragischen in Symbolik und Metaphorik. („Edward", "Lord Randal" u. ä.) . . . . . 45—54

b) Gestaltung des Tragischen in logischer Entwicklung und Motivierung des Geschehens. ("Bewick and Graham") . . . . . 54—56

c) Die tragische Atmosphäre in Ergänzung der (unzureichenden) Entwicklung und Motivierung durch Metapher und Symbol in der Mehrzahl der Balladen . . . . . 56—66

1.) im Text selbst. ("Earl Brand") . 57—62

2.) im Refrain. ("Captain Car", "Sheath and Knife") . . . . 63—66

Seite

d) Fehlen von Metapher und Symbol bei wachsender Abkehr vom Tragischen zugunsten des Interesses am einmaligen Geschehen. ("The Fire o Frendraught", "Jamie Telfer") 66—71

B. Untragische Balladen . . . . . 71—95

a) Gestaltung des dem Balladengeschehen zugrundeliegenden Werterlebnisses, vor allem in den untragischen Liebesballaden. ("Fair Annie") . . . . . 71—80

b) Fehlen echt volkstümlicher Symbolik bezw. Metaphorik bei mangelnder Gestaltung eines überindividuellen Gehalts . . . 80—95

1.) in den Minstrel-Balladen. Gegenbeispiel "King Henry" . . 80—88

2.) in den Border-Balladen. Ausnahme "Macintosh" . . 88—93

3.) in den religiösen Balladen . . 93—95

III. Teil:

Das Verhältnis von Metapher und Symbol zum Refrain . . . . . 96—141

A. Begriffs- und Funktionsbestimmung des Refrains . . . . . 96—105

a) Entstehung des Refrains aus dem Dingsymbol (Kehrreim-Stamm) mit Hilfe von Assoziationen. (Auseinandersetzung mit Freericks, Ruhrmann, der Tanzkleinlyrik-Theorie usw.) 96—103

b) Arten des Refrains . . . . 103—105

B. Die Symbolfunktion des Refrains . . . 105—141

a) in Satzkehrreimen . . . . . 105—130

1.) Herauswachsen des Refrains aus einem Dingsymbol . . . . . 105—125

I. aus einem Blumen- (Zeit-) Symbol ("broom", "yew", usw.) . . 105—119

II. aus einem Namensymbol (Orts- und Personennamen) . . . 119—125

2.) Analogische Neubildung von Satzrefrains und Entwicklung des Satzrefrains an sich zum Symbol der Ballade bei wachsender Loslösung vom Dingsymbol . 125—130

Seite

I. Einbeziehung in die Rede der Handelnden . . . . . 125—127

II. Herauswachsen des Refrains aus der Grundsituation bezw. Grundstimmung 127—129

3.) Fehlen des Symbolsinns bei refrainartiger Wiederholung der letzten Zeile 129—130

b) in Tonkehrreimen . . . . . 130—141

1.) Verhältnis von Ton- und Satzkehrreimen 130—132

2.) Untersuchung zweier Tonkehrreim-Gruppen auf ihre Symbolfunktion und ihren Zusammenhang mit einem Dingsymbol . . . . . 132—141

I. Die "derry down"-Gruppe . . 132—138

II. Die "diddle"-Gruppe . . . 138—141

Zusammenfassung . . . . . 141—142

Benutzte Literatur.

(Nur einmal zitierte Werke vergleiche an der betreffenden Stelle.)

I. Die erste Anregung zu der vorliegenden Arbeit, sowohl in ihrer Grundeinstellung als in einigen Einzelfragen der Interpretation (vgl. Anmerkungen an der betr. Stelle), verdanke ich dem Balladen-Proseminar von Dr. Wolfgang Schmidt, Marburg, (S.-S. 1928), sowie dem von ihm geleiteten Balladenkolloquium.

(Ich zitiere „Prosem." und „Kolloquium").

II. *Sammlungen von Balladen, Volksliedern usw.*

Child, F. J.,"The English and Scottish Popular Ballads", v. I—V, Boston — New-York 1882—1889.

Beaurepaire, E. de, "Etude sur la poésie populaire en Normandie et spécialement dans l' Avranchin". Paris 1856.

Breuer, H., „Der Zupfgeigenhansl", Leipzig 1919.

Haupt, Fr., „Französische Volkslieder", Leipzig 1877.

III. Zu Teil I.:

Brandl, A., „Englische Volkspoesie", Pauls Grundriß, 1. Aufl. 2. Bd. S. 837 ff.

Brandl, A., „Zur Kritik der englischen Volksballaden", Festgabe für Heinzel, Weimar 1898.

Cassirer, E., „Philosophie der symbolischen Formen", 1. Teil, „Die Sprache". Berlin 1923.

Dessauer, R., „Das Zersingen", ein Beitrag zur Psychologie des deutschen Volksliedes. Diss. Frankfurt a. O. 1926.

Deutschbein, M., „Das Wesen des Romantischen", Cöthen 1921.

Elster, E., „Prinzipien der Literaturwissenschaft," I und II, Halle 1897 und 1911.

Ermatinger, „Das dichterische Kunstwerk", Leipzig, Berlin 1921.

Folkers, „Zur Stilkritik der deutschen Volkssage". Diss. Kiel 1909.

Goethe, „Gespräche mit Eckermann".

Görbing, „Mythen in den engl.-schottischen Volksballaden". Anglia XXIII, 1 ff.
Götze, „Begriff und Wesen des Volksliedes". G.R.M. IV, 75 ff.
Grimm, J., „Deutsche Mythologie", Berlin 1875—78.
Grimm, J., „Deutsche Rechtsaltertümer", 2 Bde. Leipzig 1899.
Gundolf, Fr., „Shakespeare, sein Wesen und Werk." Berlin 1928.
Gundolf, Fr., „Goethe". Berlin 1916.
Hamann, R., „Das Symbol", Diss. Berlin 1902.
Hecht, „Neuere Literatur zur engl.-schottischen Balladendichtung". Englische Studien XXXVI, 3 70ff.
Jungbauer, „Zur Volksliedfrage" G.R.M. V, 65 ff.
Marty, A., „Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie" 1908.
Meier, J., „Kunstlied und Volkslied in Deutschland". Halle 1906.
Meyer, Th. A., „Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901.
Naumann, H., „Primitive Gemeinschaftskultur". Jena 1921.
Naumann, H., „Grundzüge der deutschen Volkskunde", Leipzig 1922.
Olrik, A., „Die epischen Gesetze der Volksdichtung", Zs. f. d. A. LI, 1 ff.
Paul, H., „Prinzipien der Sprachgeschichte" 1909.
Pongs, H., „Das Bild in der Dichtung", Bd. I: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen. Marburg 1927.
Siebeck, H., „Das Wesen der ästhetischen Anschauung", Berlin 1875.
Sperber, H., „Einführung in die Bedeutungslehre" 1923.
Schmidt, E., „Edward". Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Festgabe für Heinzel, Weimar 1898.
Stern, T., „Metapher und Subjektivität" Euphorion, Bd. V, S. 217—226.
Vischer, „Aesthetik oder Wissenschaft der Schönen". Stuttgart 1857.
Volkelt, J., „Aesthetik des Tragischen", 4. Aufl. München 1923.
Volkelt, J., „Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik" Jena 1876.
Wechssler, E., „Begriff und Wesen des Volkslieds", Marburg 1913.

Wirth, „Die typischen und formelhaften Elemente in der engl.-schottischen Volksballade", Diss. Halle 1897.
Wirth, „Typische Züge in der engl.-schottischen Volksballade" Bernburger Realgymnasialprogramm I, 1903.
Wirth, „Tod und Grab in der engl.-schottischen Volksballade" Bernburger Realgymnasialprogramm II, 1914.

IV. Zu Teil II.:

Deutschbein, M., Vorlesung über „Die Haupttypen der englischen Literatur", W. S. 1926/27. Kapitel über „Die ästhetischen Kategorien".
Eicker, H., „Die historische Volksballade der Engländer und Schotten", Leipzig 1926.
Halliwell, J. O., "A Dict. of Archaic and Provincial Words, Obsolete Phrases, Proverbs . . ." London 1847 und 1855.
Hebbel, Fr., „Mein Wort über das Drama".
Heusler, „Lied und Epos in germanischer Sagendichtung". Dortmund 1905.
Kant, I., „Kritik der reinen Vernunft" hrsg. von B. Erdmann, Leipzig 1878.: „Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe.".
Scheler, M., „Zum Phänomen des Tragischen" in „Vom Umsturz der Werte" I, Leipzig 1923.
Tillich, P., „Das Dämonische", Tübingen 1926.
Wentzel, H., „Symbolik im deutschen Volkslied", Diss. Marburg 1915.

V. Zu Teil III.:

Böckel, „Psychologie des Volksliedes", Leipzig 1906.
Fehr, B., „Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen", Diss. Basel 1910.
Flügel, „Zur Chronologie der englischen Balladen", Anglia XXI, 312, ff.
Freericks, „Der Kehrreim in der mhd. Dichtung", Gymnasialprogramm Paderborn 1890.
Fröhlich, A., „Zusammenhang zwischen Lautform und Bedeutung bei englischen Wörtern", Neuere Sprachen, 33, 1925.
Gummere, F. B., „The Popular Ballad", London 1907.
Hazlitt, W. C., "Faiths and Folklore", 2 vol. London 1905.

Heusler, A., „Ueber die Balladendichtung des Spätmittelalters, besonders im skandinavischen Norden", G.R.M. X, S. 16 ff.

Mackensen, L., „Aufriß der engl. Volkskunde" im „Handbuch der Englandkunde" II, hrsg. v. Hartig und Schellberg, Frankfurt a. M. 1929.

Meyer, R. M., „Ueber den Refrain", Zeitschrift f. vgl. Lit.-Gesch. I, S. 34, ff.

Murray, J. A. H., "The dialects of the southern countries of Scotland." London, Philol. Society 1873.

Philippson, E. A., „Germanisches Heidentum bei den Angelsachsen." Kölner anglist. Arbeiten, Bd. IV, 1929.

Pound, L., "Poetic Origins and the Ballad". New-York 1921.

Rosenkranz, C., „Die Pflanzen im Volksaberglauben". Kassel 1893.

Ruhrmann, F. G., „Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur." Heidelberg 1927.

Wright, J., "The English Dialekt Dictionary", Oxford, London 1905.

Vorbemerkung.

Wenn die vorliegende Arbeit Metapher und Symbol in der Volksballade zum Gegenstand der Untersuchung macht, so soll damit den vielen Arbeiten, die über Metapher- oder Symbolschatz der verschiedensten Dichter handeln[1]), nicht noch eine weitere hinzugefügt werden. Denn alle diese Arbeiten setzen sich zum Ziel, den Gedankenkreis des betreffenden Autors und die kulturellen Einflüsse seiner Zeit aus der Wahl seiner Metaphern bezw. Symbole zu erschließen. Die vorliegende Arbeit will etwas ganz anderes: sie will, rein vom Kunstwerk selbst ausgehend, versuchen, den betreffenden metaphorischen bezw. symbolischen Ausdruck in seiner Entstehung und seiner künstlerischen Funktion zu begreifen.

Es wird daher der eigentlichen Untersuchung zunächst ein allgemeiner Teil vorhergehen müssen, in dem in Auseinandersetzung mit Pongs, Cassirer, Volkelt, Vischer u. a. der zugrundezulegende Begriff der Metapher bezw. des Symbols herausgestellt und gegen Verwandtes (Allegorie, Mythos) abgehoben wird. An einem Beispiel, der Edward-Ballade, soll die besondere Art und Verwendungsweise von Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade aufgezeigt werden. Ihre künstlerische Funktion, ihre Bedeutung für die Gestaltung des überindividuellen Gehalts, zum Beispiel des Tragischen in den Balladen, wird an weiteren verschiedenen Beispielen gezeigt. Die Untersuchung der Funktion von Metapher und Symbol im Refrain erfordert einen besonderen Abschnitt. Ueberall wird dabei auf die Ergebnisse volkskundlicher Forschungen, soweit möglich und nötig, Rücksicht genommen.

---

[1]) vgl. *Bock*, „Wolframs Bilder und Wörter für Freude und Leid". (Quellen und Forschungen 33) — *Meier*, „Vergleiche und Metaphern in den Lustspielen Molières." Diss. Marburg 1885. — *Raeder*, „Die Tropen und Figuren bei Garnier" Diss. Kiel 1886. — *Schürmayer*, „Vergleiche und Metaphern in den Dramen Racines". Diss. Marburg 1886. — *Rump*, „Der bildliche Ausdruck in den Dramen Schillers." — Programm Radautz 1895. — *Gerhard Timm*, „Vergleich und Metapher in Fritz Reuters „Stromtid", ein Beitrag zu seiner Bildersprache. Diss. Greifswald 1920.

I. Teil.

A. Bis in die jüngste Zeit hat der größte Teil der Aesthetiken sich bei der altehrwürdigen, schon von Aristoteles herrührenden Definition der Metapher beruhigt, daß nämlich die Metapher ein verkürzter Vergleich sei, eine einfache Namensübertragung[1]) nach der Aehnlichkeit von einem Ding zum andern. Demnach würde zum Beisp. eine Metapher wie „der lachende Frühling" entstanden sein durch einen Vergleich zwischen einem jungen Menschengesicht und dem Frühling: das tertium comparationis ist das Frohe, Strahlende. Wie ich nun ein solches Menschengesicht „lachend" nenne, so übertrage ich diesen Namen nun auf den Frühling.

Es ist ohne weiteres einleuchtend, wie äusserlich eine solche Erklärungsweise ist, denn erstens bleibt ungeklärt, *warum* ich denn gerade zu einem frohen Menschenantlitz als Vergleichsobjekt für den Frühling greife. Und was treibt mich und berechtigt mich, diese Bezeichnung vom menschlichen Antlitz einfach zu übertragen auf ein völlig Anderes? Eine solche „Namensübertragung" setzt eine feste, seiende Welt voraus, in der alle Dinge bekannt und fertig und unveränderlich sind, eine Welt, in der der Mensch, im bloßen Spiel seiner Phantasie, willkürlich Namen gibt und nimmt, ohne doch dabei irgendwie schöpferisch in die gegebene Welt eingreifen zu können.

Unsere Welt aber ist uns nicht mehr eine Welt des Seins, sondern ein ewiges Werden, von dem wir selbst ein lebendiger Teil sind, der nicht nur in sich selbst werden läßt, sondern der auch selbst schaffend eingreifen kann. Das „Spiel" unserer Phantasie ist eben nicht mehr blosses Spiel, sondern die Dinge sind, wie und weil wir sie denken, fühlen, erleben: unsere innere Welt ist genau so real (bezw. irreal) wie die äußere Dingwelt, auch sie ein ewiges Werden, das ich im „Ausdruck" im weitesten Sinne hineinbilde in die Welt, d. h. schaffe, nicht nur ausspreche[2]). Und eine dieser Ausdrucksmöglichkeiten ist das „Inswortschaffen", das „Bildhaftmachen" im

---

[1]) vergl. die Etymologie grch. "meta-pherein.".

[2]) vgl. *Cassirer*, „Philosophie der symbolischen Formen," 1. Teil: Die Sprache, Berlin 1923, S. 18. „Der Gehalt des Geistes erschließt sich nur in seiner Aeußerung, die ideelle Form wird erkannt nur an und in dem Inbegriff der sinnlichen Zeichen, deren sie sich zu ihrem Ausdruck bedient." Vgl. auch *Weisgerber*, G.R.M. 14 und 15.

weitesten Sinne[1]) des Bild- und Gestaltlosen, Unbewußten in mir: denn jedes Wort ist ein den Sinnen faßbares Zeichen dieses Unbewußten, aber dieses Zeichen ist nicht willkürlich gewählt, sondern ist frei *und* notwendig: ich habe freie Wahl in Lauten, Gebärden usw., aber zugleich drängt mein inneres Werden in dieser bestimmten Situation gerade zu *dieser* einen bestimmten Aeußerung, einer Gebärde, einem Laut, einem Wort, das ihm möglichst adäquat ist.[2]) Es ist das, was man althochdeutsch „bild" genannt hat.[3]). Pongs' Verdienst ist es, dieses „bild" und die alte aristotelische Metapher in eins gesetzt zu haben, sie als die beiden Aspekte einer und derselben menschlichen Schöpfung gesehen zu haben, nämlich dessen, was er *Metapher* nennt. Mit welchem Recht?

Und wie kommt denn eigentlich die Metapher „lachender Frühling" zustande? Will ich wirklich *nur* vergleichen, Namen wechseln, d. h. also meinen Verstand und meine Phantasie spielen lassen? Zugrunde liegt vielmehr ein tiefes Erleben des Frühlings, das irgendwie zum Ausdruck drängt. Die Intensität des Fühlens findet als ihren adäquaten Ausdruck nur das Wort „lachend", sie findet es intuitiv: nur „lachend" scheint ihr in dieser bestimmten Situation das ganze so und so geartete Erleben auszudrücken. Allerdings ist dies Wort „lachend" schon gebräuchlich für ein Menschenantlitz, und insofern liegt auch ein (unbewußtes) Vergleichen vor, aber auf den Frühling angewendet, ist es als einzig adäquater Ausdruck der Gefühlsintensität eine momentane Schöpfung, die sich dem Bewußtsein als ein Urbilden darstellt, während der Vergleich dabei im Unterbewußten bleibt und nur durch nachträgliche Analyse herausgestellt werden kann.[4])

---

[1]) *Pongs*, „Das Bild in der Dichtung" S. 8 ff.

[2]) Vgl. *Gundolf*, „Shakespeare, sein Wesen und Werk" Berlin 1928, S. 28. „Doch vor dem seelischen Durchbruch war sein (Shakespeares) Gedächtnis noch nicht durchflutet von der Leidenschaft und die Bilder „strömten" ihm noch nicht „zu", sondern sie „fielen" ihm „ein" oder er suchte sie."

[3] a. a. O., S. 8.

[4]) So nennt H. *Paul* (Sprachprinzipien) die Metapher ein „Mittel zur Schöpfung von Benennungen für Vorstellungskomplexe, für die noch keine adäquate Bezeichnung besteht", also auch für ein inneres Werden, für das noch kein Name besteht. Vgl. auch *Stern*, „Metapher und Subjektivität" S. 220, „ . . . . von der Metapher blieb nichts als ein Vergleich, bei dem das Wort „gleichsam" fehlt. In das Comparandum waren

Ungefähr dasselbe meint wohl Hans Sperber,[1]) wenn er Bildung und Verbreitung von Metaphern auf sogenannte „affektbetonte Komplexe" zurückführt[2]). Er hat insofern Recht, als stets ein Werterlebnis zugrundeliegt. Nur scheint mir seine Erklärung des Vorgangs, die doch auf eine mehr oder weniger bewußte *Wahl* des Bildes hinausläuft, etwas zu rational zu sein und mehr die vergleichende als die urbildende Seite der Metapher zu berücksichtigen[3]).

Hier finden wir aber zum ersten Mal das Betonen des Gefühlsmomentes, das jeder *künstlerischen* Metapher zugrundeliegt (euphemistische Gründe usw. verschwinden demgegenüber völlig): die Metapher in der Pong'schen Formulierung, die auch ich anerkenne, ist, wie wir sahen, im wesentlichen eine Gefühlsmetapher[4]). Nun ist im Grunde ja jede Gebärde, jeder Laut, alle Sprache, ob man sie nun mit Sperber, Pongs usw.[5]) wesentlich als Gefühlsausdruck oder wie etwa Weisgerber[6]) als Mittel und Ausdruck intellektueller Erkenntnis faßt,

---

dann allerdings Elemente des Comparatums eingedrungen, eine *Assimilation* hatte stattgefunden." Er sieht also noch den Vergleich, erkennt aber schon das Dritte, Neue.

[1]) Hans *Sperber*, „Bedeutungslehre" 1923.

[2]) vgl. auch *Elster*, „Prinzipien" I, S. 375.

[3]) Nach ihm wird z. Bsp. ein Mensch, für den der Komplex „Musik" besonders affektbetont ist, gern häufig von diesem Komplex reden oder wenigstens Ausdrücke aus der Musik wie „Harmonie", „Saite", „Stimmung" auch in anderem Gesprächszusammenhang in metaphorischem Sinne anwenden. (S. 40 ff. der Sperberschen „Bedeutungslehre"). Auf das Urbilden scheint mir dagegen A. *Martys* Definition hinzuweisen, der in jeder Metapher eine „figürliche innere Sprachform" sieht, d. h. eine Hilfsvorstellung, die das Verstehen einer beabsichtigten Mitteilung überhaupt erst ermöglicht, also ein Bildhaftmachen eines Geistigen, allerdings aus Gründen der Verständigung, nicht als Gefühlsäußerung. Er verkennt damit den selbständigen künstlerischen Wert der Metapher. (Vgl. A. *Marty* „Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie" 1908, bes. S. 131 ff. und 612 ff.

[4]) Hier weiche ich völlig ab von *Elsters* Definition („Prinzipien") I, S. 394.

[5]) *Sperber*, a. a. O., Pongs, a. a. O.

[6]) *Weisgerber*, „Das Problem der inneren Sprachform" G.R.M. 14., S. 246 ff. Er vertritt die von Humboldt ausgehende Richtung der sog. spekulativen Sprachphilosophie.

Metapher, d. h. spontanes, schöpferisches Urbilden eines Geistigen ins Wort. So weit gefaßt ist aber der Begriff „Metapher" für die Untersuchung eines Kunstwerkes unbrauchbar, denn ihm entgeht ja gerade das Einmalig-Besondere, was das Kunstwerk von der gewöhnlichen Sprache abhebt. Denn wer empfindet unsere gesprochene Sprache heute noch als metaphorisch, obgleich sie nicht nur als Sprache an sich, wie wir sahen, urbildend, d. h. metaphorisch ist, sondern auch voll von „übertragenen" d. h. metaphorischen Wendungen, wie z. Bsp. einen Vertrag „schließen", eine Meinung „betonen". Die Metaphern sind hier zur leeren Formel erstarrt. Wir reden doch nur dann von einer eigentlichen Metapher, wenn das Uebertragen noch *bewußt* wird, d. h. die gewählte Bezeichnung abweicht von der allgemeinen, formelhaft gewordenen. Nur wenn die althergebrachten, zur Verfügung stehenden Ausdrücke für das Frühlingserleben (ein Werterleben!) mir (unbewußt natürlich) nicht mehr ausreichend scheinen für die Intensität meines Gefühls, sprenge ich die Grenzen der bisherigen Ausdrucksmöglichkeiten und schaffe, vergleichend und urbildend zugleich, die Metapher „lachender Frühling". Auch diese Erkenntnis hat schon Pongs formuliert: für ihn beginnt die Metapher im engeren Sinn erst da, wo das *individuelle* Gefühl im Ringen um den eigenen Ausdruck die konventionell gewordene Sprache, die nur noch der Verständigung dient, durchbricht in einer momentanen primären Bildschaffung.[1])

Dieser metaphorischen, d. h. urbildenden Haltung setzt nun Pongs die sinnbildende gegenüber als ein Ergreifen eines Wirklichen, das zum Sinnträger wird, ein „vergeistigtes Erfühlen der Phänomene"[2]), ein Gestalten eines Erlebten so, daß „ein allgemeiner Zug des Lebens daran offenbar wird" (Dilthey), auf sprachlichem Gebiet nicht die spontane Neuschöpfung adäquaten Ausdrucks, sondern ein Auswerten der gegebenen Sprache nach ihrer sinnbildlichen Ausdruckskraft, ein „Aufdecken der Sinntragfähigkeit der schlichten Elemente"[3]). Die Ausdrucksform einer solchen geistigen Haltung,

---

[1]) Pongs, a. a. O., S. 262 und 138.

[2]) a. a. O., S.

[3]) Pongs, a. a. O., S. 455. (Im Grenzfall, obgleich sie theoretisch so getrennt sind, fallen doch Symbol und Metapher zusammen, so z. Bsp. in der Lautsymbolik. Und auch im höchsten Sinn: ein Gegebenes vertiefen zum Symbol oder mit gegebenem Material adäquaten Ausdruck schaffen ist dasselbe, vgl. die Symbolik bezw. Metaphorik der Edward-Ballade, Teil II der vorliegenden Arbeit.

das *Symbol*, definiert sich uns danach also „ein dingliches Gebilde, das durch gewisse Züge zu tieferem Sinnbezug auffordert“[1]).

So einfach und einleuchtend diese Definition des Symbols erscheint, so häufen sich doch die Schwierigkeiten bei näherer Untersuchung dessen, was alles unter diese Begriffsbestimmung „Symbol“ fällt: Sind z. Bsp. Mythos und Allegorie Unterarten des Symbols oder spricht sich in ihnen eine grundsätzlich andere geistige Haltung aus, und welche? Zur Untersuchung der künstlerischen Funktion der Symbolik in der Volksballade ist daher eine genaue Wesensbestimmung des Symbols im engeren Sinne erforderlich. Denn wiederum erfaßt man nicht das spezifisch Künstlerische, wenn man jedes Ding, das zu „tieferem Sinnbezug“ auffordert, Symbol nennen würde[2]). Nun macht auch Pongs eine Einschränkung in seiner Definition, nämlich durch den Zusatz: „derart, daß Ding und Sinn unmittelbar im Sinnbild zusammenfallen“[3]) — im Gegensatz zur Allegorie, wo sie erst nachträglich aufeinander bezogen werden. Nun enthält aber gerade dieser Zusatz den Punkt, der in all den unzähligen bisher gegebenen Symboldefinitionen aufs lebhafteste diskutiert wird. Eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Standpunkten scheint daher unerläßlich.

Die allgemeine Verwirrung in diesem Punkt rührt wohl daher, daß wir heute einen großen Teil dessen, was wir Symbol nennen, infolge einer inzwischen vollzogenen kulturellen Wandlung nicht mehr als solches verstehen können und es daher mit mehr oder weniger willkürlich gewählten *Zeichen* für eine Sache gleichsetzen. Diese Entwicklung sah schon Jakob Grimm[4]), der allerdings das Symbol im Sinne des alten

---

[1]) Pongs, a. a. O., S. 41.

[2]) Vgl. Goethe, „Gespräche mit Eckermann“ 26. Juli 1826: „Ich fragte, wie ein Stück beschaffen sein müsse, um theatralisch zu sein. „Es muß *symbolisch* sein“, antwortete Goethe, „d. h.: jede Handlung muß an sich bedeutend sein und auf eine noch wichtigere hinzielen“ “. Und ein andermal: „Alles, was geschieht, ist Symbol, und indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das Uebrige.“ . . . da „das Göttliche sich niemals direkt von uns erkennen läßt“ und wir es nur „im Abglanz, im Beispiel, im Symbol schauen.“

[3]) Auf Grund der Etymologie: symbolum = Zusammenfall.

[4]) Jakob Grimm, „Deutsche Rechtsaltertümer“ Leipzig 1899.

Rechts noch als „bildliche Vollbringung eines Geschäfts“ faßt:[1]) er bemerkt, daß allmählich der Grund des Zeichens durch das Zeichen verdrängt wird. Zuerst wird mit dem Schlüssel, nicht symbolisch, der Besitz übertragen; wenn dem einziehenden König die Schlüssel übergeben werden, ist es bloß Symbol.[2]) Diese innere notwendige Zusammengehörigkeit von Bedeutetem und Bedeutendem, die das Symbol von willkürlichen Zeichen scheidet, meint Gundolf,[3]) wenn er in symbolischer Dichtung ausgedrückt sieht „den Gehalt des dichterischen Ich nicht in den Bewegungen des Ich selber (Lyrik), sondern in einem ihm ursprünglich fremden, erst durch den Gestaltungsprozess ihm anverwandelten Stoff“ (S. 23), immer also im Gegensatz zur Allegorie ein „Urerlebnis im Stoff einer Bildungswelt“ (S. 24), ein *Erleben* dieser Bildungswelt, nicht nur ihre gedankliche Spiegelung[4]).

Gegen die Allegorie will auch Volkelt[5]) abgrenzen, wenn er für das Symbol statt der Assoziation (Allegorie) eine *„in eins fassende Intuition“* fordert, „eine Anschauung, die sich nicht erst an ein Seelisches erinnert, sondern die sich, vom Schauen ungetrennt, seelisch vertieft“, (S. 74),[6]) wenn er betont, daß die Symbolisierung „in keinem Gliede aus der unmittelbaren Anschauung, aus dem unmittelbaren sinnlich-geistigen Erleben herausfalle“. (S. 96). Und nur so, als Eins mit dem Andern und durch das Andere, ist auch das „ungetrennte Ineinsfallen“ (S. 77) von Sinn und Bild[7]) (wie auch

---

[1]) a. a. O., S. 153.

[2]) a. a. O., S. 154.

[3]) Friedrich Gundolf, „Goethe“ Berlin 1916.

[4]) Vgl. Cassirer, a. a. O., S. 18: . . . . „denn das Zeichen ist keine bloß zufällige Hülle des Gedankens, sondern sein notwendiges und wesentliches Organ.“ Sonst geht Cassirer weiter: ihm ist Sprache überhaupt Symbol, wie sonst wohl Sprache überhaupt als Metapher gefaßt wird. Vgl. auch Cassirer, S. 41: „In jedem sprachlichen „Zeichen“, in jedem mythischen oder künstlerischen „Bild“ erscheint ein geistiger Gehalt, der an und für sich über alles Sinnliche hinausweist, in die Form des Sinnlichen, des Sicht-, Hör- oder Tastbaren umgesetzt.“

[5]) „Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik.“

[6]) Vgl. Pongs, s. o.: „zu tieferem Sinnbezug auffordert.“

[7]) Volkelt, a. a. O., S. 77 ff.: „ . . . Das Geistige nur in Form der Sinnlichkeit zu erfassen.“ — „. . . ein Vermögen des Geistes . . . ., das seiner Natur nach das geistige Sinn-

bei Pongs) zu fassen, denn wenn Sinn und Bild identisch wären, ist eben kein Symbol, kein Uebersichhinausweisen, kein „tieferer Sinnbezug" mehr möglich. Trotz jener Ineinsschau muß „das Verhältnis der Bedeutung zum Bilde das eines fühlbaren Plus sein".[1]) Das Bild ist zugleich adäquat und inadäquat.[2]) Es ist dasselbe, was Goethe „Urphänomen" nennt und in seiner „symbolischen Pflanze" verkörpert sah: der einzelne Fall offenbart das Allgemein-Zeitlose,[3]) ohne jedoch mit ihm identisch zu sein. Eine konkrete Gestalt ist in ihrem einmaligen Schicksal so weit und groß, daß sie von selbst zum Repräsentanten eines Allgemein-Menschlichen wird, so Lear, Faust.[4]) Das Zustandekommen solchen Symbols schildert Th. A. Meyer[5]).

---

bild ausgestaltet oder es vielmehr gar nicht anders besitzt als in der Form ausgestalteter Sinnlichkeit."

[1]) Vischer, „Faust", S. 122.

[2]) Vgl. Hegel, „Vorlesungen über die Aesthetik" 2. Aufl. Berlin 1842, der nur solche Gestalten symbolisch findet, die nicht in dem Sinne, den sie durch ihre unmittelbare Existenz ausdrücken, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne genommen werden sollen. (S. 382) Das Bild ist der Bedeutung ebensowohl angemessen, als unangemessen. (S. 396), (S. 407).

[3]) Goethe: „Das ist die wahre *Symbolik*, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."

[4]) Vgl. Vischer, „Faust" S. 122.

[5]) Th. A. Meyer, „Das Stilgesetz der Poesie", Leipzig 1901, S. 155 ff. „Die besonderen Züge der verschiedenen Erscheinungsbilder löschen sich gegenseitig aus, und nur die allen Erscheinungen gemeinsamen Merkmale prägen sich tiefer ein. . . . . In diesem Prozeß gehen die Eindrücke, die wir am sinnlich Anschaulichen gewonnen haben, nicht verloren, sondern sie bleiben erhalten auch beim Verlust des Sinnenbildes."

B.) Symbol ist demnach weder bloße ästhetische Illusion, wie Siebeck[1]) will, aber ebenso wenig ist es identisch mit seinem Sinn, seiner Bedeutung[2]). Diese merkwürdige Zwischenstellung des Symbols wird am klarsten durch einen Vergleich mit dem Kantschen *Schema*, das dem Symbol auf rein erkenntnistheoretischem Gebiet entspricht[3]). Wie im transzendentalen Schema vermittelt wird zwischen Kategorie und sinnlicher Erscheinung, dadurch daß es „rein" (ohne alles Empirische) und doch einerseits intellektuell, andererseits sinnlich ist (S. 142) d. h. durch die Synthesis der Einbildungskraft aus den empirischen Erscheinungen gewonnen und doch *mehr* als bloß empirisches Bild (S. 143) und zugleich mehr als blosse Kategorie, die ohne Schema bloß intellektuell, Funktion von Begriffen ohne Gegenstand ist (S. 148), so ist auch das *Symbol* zugleich sinnlich und doch *mehr* als empi-

---

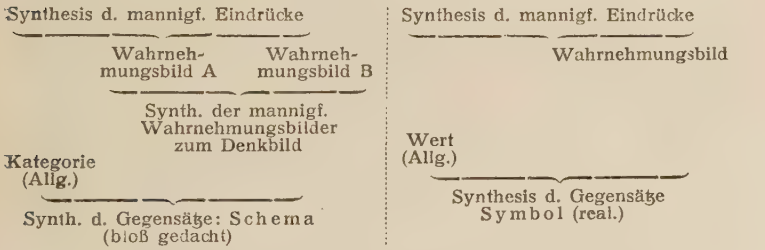
[1]) H. Siebeck, „Das Wesen der ästhetischen Anschauung", Berlin 1875, S. 117.

[2]) Die Natur, die in der Romantik als Symbol des Göttlichen gesehen wurde, *ist* nicht das Göttliche selbst: es ist völlig falsch, wenn Volkelt (a. a. O., S. 111) aus der symbolischen Grundhaltung in aller Aesthetik die Notwendigkeit einer pantheistischen Welt ableitet: „In der Symbolisierung schließt sich der Geist mit der Natur aufs intimste zusammen, setzt sich mit der Natur identisch, erkennt in ihr seinesgleichen." Vgl. auch S. 114: „wenn wir die Natur symbolisch ansehen, so hat dies den wahren Sinn, daß die Natur auf das Hervorbrechen des Menschengeistes hin angelegt sei, den Menschengeist als ihr immanentes Ziel in sich trage, ja eine Entwicklungsstufe des Geistes selbst bilde." und S. 109: „Die Symbolisierung ist nicht denkbar ohne einen pantheistischen Drang im menschlichen Gemüte, ohne eine pantheistische Gestaltung der Welt."

Wohl ist eine Verwandtschaft zwischen Ich und Welt, Welt und Gott vorhanden und macht eine Symbolschaffung möglich, vgl. Coleridge: „Das Symbol ist ein *lebendiger* Teil der Totalität, die es repräsentiert." Vgl. dazu noch R. *Hamann* „Das Symbol" Diss. Berlin 1902, S. 3 ff.: „ . . . dass (im Symbol) etwas Geistiges sich verkörpert, ohne doch dabei aufzuhören, als Geist weiterzubestehen. Der Körper als Ausdrucksform des Geistes ist dann zugleich Geist, aber doch nur als Symbol, d. h. so, daß der in ihm verkörperte Geist sein Wesen und seine Heimat in einer anderen Daseinsreihe hat."

[3]) Vgl. „Kritik der reinen Vernunft" S. 142 ff.

risch, mehr als Bild, ein Produkt der Synthesis der Einbildungskraft und zugleich den *Begriff*, die Idee, oder wie man es nennen will, der Erscheinung in sich einschließend. Wird z. Bsp. Ewigkeit als Schema der Kategorie Notwendigkeit erkannt (S. 146 ff.), so ist dabei Ewigkeit abstrahiert durch die Synthesis der Einbildungskraft aus sinnlichen Erscheinungen (S. 143, 144) und enthält zugleich einen Verstandesbegriff. Und *darin* erkennen wir allein Notwendigkeit. Und so ist auch etwa ein Wert wie Unschuld, Reinheit, nur in einem Symbol, z. Bsp. der Lilie, anschaubar. Das Liliensymbol, als transzendentale Bedingung der Anschauung, ist mehr als empirische Lilie und doch auf *Grund* der Lilien*gestalt* nur zum Symbol geworden. Schema *und* Symbol geben *Wesens*schau: durch Anschauung + Denken (intellektuelle Anschauung) oder Anschauung + Gefühl (Imagination), beide sind transzendental. Aber das Schema läßt durch die intellektuelle Anschauung nur Gegenstände unserer Erfahrung, nicht Dinge an sich unter der Kategorie sehen (S. 147), während das Symbol, durch die Imagination, den Wert, die individuelle Idee, unmittelbar erleben läßt.



Die bildliche Darstellung zeigt ganz klar die letzte und tiefste Gemeinsamkeit: wie beide, Schema und Symbol, letztlich eine Synthese von Gegensätzen bilden, nämlich Synthese eines rein Geistigen und zugleich Allgemeinen (der rein abstrakten, funktionellen Kategorie oder des irrationalen Wertes) und des aus der empirischen Anschauung gewonnenen Denkbildes (beim Schema) bezw. Wahrnehmungsbildes (beim Symbol). In einer solchen Synthese zwischen Geistigem und Sinnlichem, Allgemeinem und Besonderem aber liegt das eigentlich *Schöpferische* beschlossen: Es ist auf theoretischem Gebiet dieselbe Synthese, die in der ästhetischen Sphäre ein Kunstwerk, d. h. eben eine Verleiblichung eines Geistigen, einer Idee, eine Phase des Unendlichen, eine Konkretisierung der allgemeinen Idee schafft, d. h. ein *Symbol*

schafft. Während also das Schema letzten Endes bloß gedacht werden kann (vgl. Kant, S. 144), ist das Symbol ein in sich selbständiges Reales, *Lebendiges*, in dem sich aber zugleich mit Hilfe der Imagination ein Irreales anschauen läßt. So ist z. Bsp. in Goethes „Heidenröslein" die Rose als Symbol des Mädchens jeden Augenblick *ganz* Rose und doch zugleich *ganz* Mädchen (vgl. Pongs S. 247): das Rosenlied ist auch ohne diese Beziehung wirklich und wertvoll, zugleich aber weisen bestimmte Züge über das Bild hinaus: in der Rose erleben wir wirklich das Mädchen, sie bedeutet es nicht nur: wir können wohl nachträglich verstandesmäßig diesen Eindruck zergliedern und die Gemeinsamkeit bewußt machen, aber die Symbol*schaffung* ist eben keine bloß intellektuelle: wir, oder vielmehr der Dichter, erleben auf *intuitivem* Wege die innere Verwandtschaft, die Zusammengehörigkeit beider, das gemeinsame Lebensprinzip hinter ihnen,[1]) das sie ähnlich, aber nicht unter sich oder mit diesem Prinzip identisch macht. Das eigentliche Symbol ist also stets ein imagination-Symbol. Nun kann man natürlich die Dinge als Symbol für Verschiedenes sehen, z. Bsp. das Empirische fassen als Symbol des Prinzips der in ihm wirkenden Kraft (individuelle Idee), wie in C. F. Meyers „Römischem Brunnen", oder es ist ein Einfühlen in die Verwandtschaft alles Lebendigen untereinander, ein Menschliches-Fühlen in den Dingen, wie in Rilkes „Römischer Fontäne", oder man kann ein Urbild in allem Wechselnden variiert sehen, d. h. als Künstler ein Einmaliges so darstellen, daß es zugleich ein Ewiges ist, (Klassik) oder aber, und das ist die neue Leistung der Romantik: das Einmalige als Phase, als Realisierung eines Ewigen sehen und in der Kunst diesen ewigen Hintergrund und Urgrund, aus dem die Dinge kommen und dessen Verkörperung sie sind, hervortreten lassen durch typische Gestaltung, Darstellung der individuellen Idee, d. h. des Transzendentalen, durch das allein die allgemeine Idee, das Transzendente zu begreifen ist: alles Endliche als *Symbol* des Unendlichen begreifen.[2]) Immer aber in all diesen Spielarten ist die Symbolschaffung der schöpferische und der künstlerische Akt par excellence: das Ineinsschaffen von Sinnlichem und Geistigem, Endlichem und Unendlichem, Besonderem und Allgemeinem in intuitiver Schau, ohne diese Gegensätze in völliger Identität aufzuheben.

---

[1]) Das "life of things" der englischen Romantiker.

[2]) Vgl. zu diesem imagination-Symbol: *Deutschbein* „Das Wesen des Romantischen", besonders Kapitel II.

Und in diesem weiten Sinne ist schließlich jede wahre Kunst symbolisch.[1])

So verstanden aber scheidet sich das Symbol aufs schärfste von der *Allegorie*.[2]) statt des *intuitiven* Erfassens des gemeinsamen Prinzips, der inneren Verwandtschaft aller Dinge ist sie nur ein willkürliches, rein verstandesmäßiges Zusammenstellen von empirisch Aehnlichem. Allegorie ist stets ein Kunstprodukt, *bewußt* geschaffen: ein bewußtes Ausdeuten oder Hineinlegen von Aehnlichkeiten. Es ist bezeichnend, daß man nicht von einem allegorischen Ding oder einer „Ding-Allegorie" sprechen kann, wie etwa vom Dingsymbol: Dinge an sich *sind* eben nicht allegorisch, sie bedeuten an sich etwas, haben Eigenwert, während die Allegorie nur Sinn hat als etwas *Anderes bedeutend*. So ist eine allegorische Gestalt bewußt vom Menschen zur Allegorie gemacht.[3]) Bedeutetes und Bedeutendes werden nachträglich und willkürlich auf einander bezogen. Gundolf führt daher als Merkmal der Allegorie an, „daß hier nirgends unmittelbar erlebte, durchgeformte Gestalt spricht, sondern erst ihre gedankliche Spiegelung, daß in ihnen die abgeleitete Bildungswelt redet, nicht die ursprüngliche Erschütterung des Dichters selbst, nicht seine Anschauung der Welt, sondern seine Gedanken über das An-

---

[1]) Vgl. *Ermatinger*, „Das dichterische Kunstwerk", S. 286 ff.: „Alle Dichtung ist ihrem Wesen nach symbolisch." Der Dichter stellt mit dem Kunstwerk „ein Bild des Sinnes vor uns hin, den er in der Wirklichkeit gefunden hat, also ein Symbol." Vgl. auch *Goethe*, „Gespräche mit Eckermann", 30. März 1831, wo er anläßlich „Wahrheit und Dichtung" sagt: „Es sind lauter Resultate meines Lebens, und die erzählten einzelnen Fakta dienen bloß, um eine allgemeine Beobachtung, eine höhere Wahrheit zu bestätigen," und weiter: „Ich dächte, es steckten darin einige *Symbole* des Menschenlebens."

[2]) Originell, aber wissenschaftlich nicht sehr fruchtbar drückt es *Hebbel* aus (Tagebuch Aphor. 2590): „Die Allegorie verhält sich zum wahren poetischen Lebensbilde wie eine Landkarte zu einer Landschaft. Beide sind Gemälde der Erde."

[3]) *Ermatinger* a. a. O., S. 287 bezeichnet die Allegorie als ein „rationalistisch-teleologisches Symbol", ein Widerspruch in sich.

geschaute." („Goethe", S. 27)[1]). Wenn aber Vischer[2]) die Allegorie als eine „durch mehrere Momente hindurchgeführte Metapher" definiert, so verwischt er damit nicht nur den fundamentalen Unterschied zwischen momentaner Ausdrucksschaffung eines intensiven Gefühls und einer bewußten Erfindung bezw. Assoziation mit Hilfe des Verstandes, sondern er widerspricht damit zugleich seiner eigenen Definition der Metapher, der er (allerdings noch als verkürztem Vergleich) „mehr oder weniger von solcher Innigkeit des immanenten Beseelens" zuerkennt (§ 851, 2).[3]). Dazu kommt die Eindeutigkeit der Allegorie gegenüber der Mehrdeutigkeit des Symbols, das, irrational, über sich hinausweist, während die verstandesmäßig geschaffene Allegorie rational aufgeht.[4])

Von einer solchen verstandesmäßig erdachten *allegorischen* Personifikation scheidet sich scharf eine andere, die wiederum mit dem *Symbol* so eng zusammenfällt, daß sie vielfach garnicht von ihm unterschieden wird, nämlich der *Mythos*. Er hat mit dem Symbol gemeinsam, daß er nicht willkürlich erdacht, sondern intuitiv als notwendiger, adäquater Ausdruck eines Erlebens erkannt wird.[5]) Warum aber nennt man z. Bsp. eine Gestalt wie Odin mythisch und nicht symbolisch?

---

[1]) Vgl. *Volkelt*, „Symbolbegriff" S. 23: „Denn die Allegorie enthält zwar eine Unangemessenheit zwischen Bild und Bedeutung; allein das Verhalten des Subjekts dabei ist reflektierend, abstrakt." — Vgl. auch F. *Vischer* „Goethes Faust" (Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes.) Stuttgart 1875, S. 123: „Es bleibt also dabei: symbolisch heißt, was poetisches Leben hat, und allegorisch, was unlebendiges Produkt der Phantasie im Dienste der Reflektion ist."

[2]) „Aesthetik", Band IV, § 852.

[3]) Vgl. auch seine Definition der Hyperbel, Paragraph 851, I: „Eine wesentlich auf der Stimmung ruhende Steigerung der Metapher."

[4]) Vgl. *Ermatinger*, a. a. O., S. 293: Im Gegensatz zum mythischen Symbol, „das seine Bedeutung als Bild in sich selber trägt", ist die Allegorie an sich nicht daseinsberechtigt, sie gibt Rätsel auf: „ein bereits vorhandener Gegenstand der äußeren Sinnenwelt wird zum Bild eines klar und eindeutig ausgesprochenen Zweckgedankens gemacht," (S. 290) daher die „Unfruchtbarkeit und Starrheit der Allegorie in ihrer Eindeutigkeit."

[5]) Vgl. *Cassirer*, a. a. O., S. 20: „Der Mythos ist kein bloßes Gebilde der Laune oder des Zufalls."

Ist das Charakteristikum die Verselbständigung der *Gestalt* mit eigener Seele, die sich in ihren Körperformen, Bewegungen, Taten lebendig ausspricht?[1]) Aber jedes Gestaltsymbol ist noch kein Mythos: niemand wird die Gestalt der Iphigenie z. Bsp. als mythisch bezeichnen, obgleich Goethe selbst sie als Symbol gesehen haben wollte, nämlich als Typus, als Idee „Frau".

Auch das selbständige *Handeln* ist noch kein spezifisches Charakteristikum des Mythos, wie Vischer[2]) will; denn auch Iphigenie handelt ja selbständig, und auch Grimm zählt in den „Rechtsaltertümern" eine Reihe symbolischer *Handlungen* auf, wie Schlüsselübergabe, Kniebeugen usw., die doch keineswegs mythisch sind.

Ein Mythos muß stets *geglaubt* werden: jene Unangemessenheit, die wir als Charakteristikum des Symbols kennen lernten, jenes „fühlbare Plus" an Bedeutung,[3]) fehlt beim Mythos. So redet Gundolf[4]) vom Shakespeare des „Tempest" als dem „entrückten, durchgedrungenen Mythiker, dem Sinn und Gleichnis sich vertauschen oder unscheidbar ineinanderkreisen.[5]) Der Mythos ist ein Versuch, die erlebten ewigen Kräfte des Seins, die im Kultus dunkel verehrt werden, im Bilde zu fassen, und zwar wird alles am Menschen und seinem

---

[1]) Vgl. Vischer, „Aesthetik" V, S. 136 ff. Wenn Vischer aber die Allegorie zum Mythos zählt, so übersieht er damit die schon oben erwähnte intuitiv erfaßte Notwendigkeit der Gestalt.

[2]) „Aesthetik" I, S. 449: Der Mythos ist „das in Handlung auseinandergelegte Symbol". Vgl. auch *Ermatinger*, a. a. O., S. IV, (Vorwort): „Symbol des Geschehens, Mythos", „Mythos ist lebendiges Bild."

[3]) Das auch *Elster* („Prinzipien" I S. 411) bei seiner sonst völlig abweichenden Symboldefinition als Charakteristikum anführt.

[4]) „Shakespeare", S. 436.

[5]) Vgl. Cassirer, a. a. O., S. 21: „So ist es .... für das Denken des Mythos bezeichnend, daß sich ... der Inhalt der „Sache" und der des „Zeichens" nicht deutlich scheidet, sondern daß beides in völliger Indifferenz ineinander überzugehen pflegt .... das bloße Wort oder Bild birgt in sich eine magische Kraft, durch die sich uns das Wesen des Dinges zu eigen gibt."

Handeln gemessen, alles menschlich, persönlich gesehen.[1]) Dieses menschliche Abbild des subjektiven Erlebens ewiger Kräfte wird geglaubt: es weist nicht wie das Symbol über sich hinaus, sondern es *ist*, was es darstellt. So ist aller Mythos kultisch, „Kultsage", „die dem Kultus als religiöse Begründung dient."[2]). Mythos ist also ein geglaubtes, menschlich gestaltetes und handelndes subjektives Bild der Kräfte des Seins. Auch ein moderner poetischer Mythos wie etwa der Keats' oder auch Goethes „Ganymed" macht ja Wahrheitsanspruch, wenngleich nur poetischen.[3]) Daher will Richard Hamann[4]) einen solchen Mythos symbolisch nennen (vgl. S. 3 ff.): „Der Mythos ist für den symbolisch zu nennen, der nur den poetischen Glauben an ihn besitzt."

Ergebnis: Die grundsätzliche Untersuchung der Begriffe Metapher, Symbol, Allegorie, Mythos führt also im wesentlichen wieder auf die schon von Pongs aufgestellte Definition der beiden für die vorliegende Arbeit in Betracht kommenden Begriffe: unter *Metapher* soll verstanden werden ein Durchbruch des intensiven individuellen Gefühls durch die konven-

---

[1]) Vgl. *Cassirer*, a. a. O., S. 4: „Alle früheren Erklärungsversuche des Seins . . . . bloße Erzählungen, Mythen vom Sein." Vgl. auch Stern, a. a. O., S. 221: „Beim Mythos ist also das Ich, die Natur des Menschen, vor allem seine psychisch-physische Beschaffenheit das Comparatum." Aehnlich Wundt, „Grundriß der Psychologie", S. 355. Vgl. auch E. Bethe, „Mythus, Sage, Märchen", Leipzig 1904, S. 117: „Mythus ist primitive Philosophie . . . . eine Reihe von Versuchen, die Welt zu verstehen, Leben und Tod, Schicksal und Natur, Götter und Kulte zu erklären."

[2]) Vgl. Joh. *Folkers*, „Zur Stilkritik der deutschen Volkssage", Diss. Kiel 1910, S. 94. Vgl. auch Ed. *Meyer*, „Geschichte des Altertums" I, 1, 2. Aufl. 1907, S. 112, ähnlich Wundt, „Völkerpsychologie" II, 3., Leipzig 1909, S. 252: „Der Mythos pflegt auch sonst Kultformen in Göttergeschichten umzuwandeln, wobei dann in der Regel dem Kult die primäre, dem Mythos die sekundäre Stellung zukommen wird."

[3]) Vgl. Volkelt, „Symbolbegriff", S. 27, der diesen modernen Mythos eine „nur ästhetisch-gläubige, poetische Personifikation" nennt. Falsch aber ist es, wenn er sie gleich darauf eine „zum wahrhaft poetischen Leben erhobene Allegorie" nennt: Mythos und Allegorie liegen auf völlig verschiedenen Ebenen.

[4]) „Das Symbol", S. 3 ff.

tionelle Sprache in momentaner, primärer Bildschaffung, unter *Symbol* ein dingliches Gebilde, an dem zugleich in intuitiver Schau ein tieferer allgemeiner Sinn erlebt wird.

C.) Aus dem Ausgeführten geht eigentlich schon hervor, welche Funktion Symbol und Metapher im Kunstwerk zukommt: wir haben gesehen, wie jedes Kunstschaffen eine Synthese der Gegensätze, d. h. symbolisch ist. Nun kann man sehr häufig beobachten, wie, wenn nicht der Symbolsinn unbeabsichtigt als Idee aus dem Gesamtwerk hervorgeht, der Gesamtsymbolsinn eines Werkes sich aus einer Reihe von einzelnen Symbolen (Dingen, Handlungen, Lauten usw.), bezw. Metaphern aufbaut.[1]) Und zwar sind diese Metaphern und Symbole nicht etwa gleichmäßig oder willkürlich durch ein Kunstwerk verteilt, sondern finden sich gehäuft an bestimmten Stellen, in bestimmten Situationen. Was für Situationen sind nun das, d. h. mit anderen Worten: welche künstlerische Funktion erfüllen diese Einzelsymbole bezw. -metaphern innerhalb des Gesamtkunstwerkes?

Daß z. Bsp. „das Symbol eins der wertvollsten künstlerischen Bestandteile des Volksliedes ist[2])", weiß jeder Kenner der Volkspoesie, aber worin *besteht* dieser künstlerische Wert? Das ist in den mir bekannt gewordenen Arbeiten über die Symbolik eines Dichtwerks — außer meinem unerreichbaren Vorbild, dem Pongsschen Buche — bisher noch nicht untersucht worden. Auf die richtige Spur führt uns Vischer[3]), wenn er es für des Dichters Aufgabe erklärt, „dafür zu sorgen, daß das Wort dem Hörer nicht mechanisches, totes Zeichen bleibe, er muß ihn zwingen, zu *sehen* und *Belebtes*, selbständig Lebendiges zu sehen."[4]) Diese Aufgabe aber kann nur ein selbst Anschauliches, nämlich das dichterische *Bild* (Metapher oder Symbol) lösen.

Aber Vischer gibt mit dieser Bestimmung noch nicht das Wesen des dichterischen Bildes, seine innere Notwendig-

---

[1]) Einen solchen Organismus werden wir bei der Edward-Ballade eingehend untersuchen.

[2]) H. Wentzel „Symbolik im deutschen Volkslied", Einleitung.

[3]) „Aesthetik", Band IV, § 850, 1.

[4]) Vgl. auch Ermatinger, a. a. O., S. 281: „Idee ist nicht Grundgedanke, Moral usw. . . . . sondern seelische Schau und Triebkraft, ... sie darf nicht als Theorie, These direkt ausgesprochen werden, sie muß als Bild wirken."

keit: denn *warum* muß uns der Dichter Belebtes, Anschauliches geben? Der wahre Grund ist ein metaphysischer: wenn man überhaupt im Kunstwerk Gestaltung einer Idee, eines Irrationalen, eines Wertes sieht, so ist das Bild (Metapher und Symbol) unerläßlich,[1]) denn die Metapher ist ja, wie wir sahen, nichts anderes als das Inswortbilden eines Unbewußten, Geistigen, und das Symbol (analog dem Schema) die einzige Möglichkeit des Erlebens eines Irrationalen, Ausserempirischen: ein Wert, ein Irrationales, läßt sich nicht definieren und erklären, er läßt sich nur erleben im Anschauen oder Handeln. Für den Dichter ergibt sich daraus, daß er entweder eine Handlung schafft, an der der betreffende Wert deutlich wird, oder ein Ding, an dem er einen Wert erlebt hat, in sein Werk einbezieht und es so darstellt, daß der betreffende Wert nun auch für andere daran sichtbar wird.[2]) Wie es *kommt*, daß inneres Erleben an einem *Ding* dargestellt werden kann, ist eine Frage für sich.[3])

Wo also immer in einem Kunstwerk die Idee, der besonders erlebte Wert (an einem Geschehen) verleiblicht werden soll, finden wir ein Bild (Metapher oder Symbol). So vertieft sich z. Bsp. im altfranzösischen "Lai du Laüstic" (Marie de France) das Bild des getöteten Vogels aus einem bloßen Vorwand zur Reliquie und schließlich zum Symbol der Liebe, die wir in dem Schicksal des Vogels selbst erleben; ähnlich in der englischen Ballade etwa der erlebte Wert treuer Liebe im Symbol der vereinigten Pflanzen auf dem Grabe, in der

---

[1]) Ein Rational-Geistiges ließe sich schließlich auch abstrakt oder durch Allegorie darstellen.

[2]) Vgl. Ermatinger, a. a. O., S. 319: „So muß die Versinnlichung des rein Geistigen durch Gestaltillusion eintreten. Ein Mittel dazu ist die Bildvorstellung." und S. 98: „Das Symbol ist für den Dichter das Mittel, uns das Leben schauen und ahnen zu lassen: geistiges Analogon zur Wirklichkeit."

[3]) Vgl. Hermann *Lotze*, „Geschichte der deutschen Aesthetik", München 1868, S. 78 ff.: „Die räumlichen Gebilde wirken ästhetisch ergreifend (also symbolisch) nur durch die Mitwirkung unserer Organisationseigentümlichkeiten." Vgl. auch Robert Vischer, „Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik." Leipzig 1873, S. 20: Symbolsehen in der Umwelt wäre nicht möglich, wenn wir nicht das „wunderbare Vermögen besäßen, unsere eigene Körperform einer objektiven Form zu unterschieben und einzuverleiben."

modernen Poesie etwa das Heideröslein als Symbol der Jugendfrische und -schöne des Mädchens usw.

Für die englisch-schottische Volksballade kommt ausserdem in Betracht, daß das Mittelalter überhaupt in allen Dingen Symbole sah: die empirische Welt war dem katholischen Christen, dem das Geistige allein einen Wert darstellte, nur daseinsberechtigt und verständlich, wenn er sie als Symbol eines Geistigen fassen konnte.[1]) Und zwar stammen diese Symbole bezw. Metaphern alle aus der menschlichen Sphäre, denn der Mensch ist die Krone der Schöpfung, Maß und Mittelpunkt. In der englisch-schottischen Volksballade, als einem Erbe des späten Mittelalters, werden wir daher eine besonders häufige Verwendung von Symbolen bezw. Metaphorik als Ausdruck eines Geistigen erwarten dürfen.

Es spielen dabei aber noch eine Reihe bisher unberücksichtigter Momente mit, die sich aus dem besonderen Verhältnis der Psyche der Träger dieser Volkspoesie zu dem vorhin herausgestellten Wesen der dichterischen Stilmittel ergeben.

D. 1.) Es fragt sich daher zunächst, wieweit werden Metapher und Symbol überhaupt, und welche Arten, in der Volkspoesie und speziell in der englisch-schottischen Ballade möglich sein?

Wenn wir mit Pongs die Metapher im engeren Sinne fassen als Ausdruck eines intensiven individuellen Gefühls, das urbildend den konventionellen Ausdruck sprengt, so wird eine solche Metapher einer echten Volkspoesie fremd sein; denn das Fühlen des Volkes bleibt typisch, gattungsmäßig. Es soll damit nicht etwa der "communal theory" das Wort geredet werden: eine solche Schnadahüpferl-Reimerei wird heute kein Mensch mehr etwa auf die Edward-Ballade anwenden wollen[2]) Aber auch wenn man nicht mit H. Naumann[3]) in

---

[1]) Vgl. den mittelalterlichen Physiologus.

[2]) Ueber die Entstehung der Ballade vgl. Louise Pound, "Poetic Origins and the Ballad", New York 1921. Vgl. auch Erich Schmidt, „Anfänge der Literatur". Götze, „Begriff und Wesen des Volksliedes", S. 94 drückt sich recht neutral aus und läßt die Ursprungsfrage im Grunde offen: „Volkslied ist ein Lied, das im Gesang der Unterschicht eines Kulturvolkes in längerer, gedächtnismäßiger Ueberlieferung und in ihrem Stil derart eingebürgert ist oder war, daß, wer es singt, vom individuellen Anrecht eines Urhebers an Wort und Weise nichts empfindet."

aller Volkspoesie nur „gesunkenes Kulturgut“ annehmen will,[1]) das eigentlich Volksliedhafte, Urtümliche an dem Kunstwerk also nur durch das Zersingen eines Kunst- d. h. Individualliedes erklären will,[2]) so ist doch auch das Individuum, das wir als Träger etwa der Balladenpoesie annehmen müssen, kein Individuum in unserem heutigen Sinne, sondern ein Mensch seiner Zeit, unendlich viel mehr gebunden an die Gemeinschaft, der er entstammt. Wenn ein solcher Mensch sein persönliches Erleben in seiner Lyrik zum Ausdruck bringt, so redet damit zugleich aus ihm das Lebensgefühl aller, der Gemeinschaft, so sehr ist er selbst nur Teil dieser Gemeinschaft, nichts für sich selbst.[3]) Und diese Gemein-

---

[3]) Vgl. Naumann, „Primitive Gemeinschaftskultur“, S. 13: „Und so ist die Volksballade überhaupt nichts anderes, als wieder herabgesunkenes, demokratisiertes Heldenlied.“ Nach ihm erwächst das Kunstlied aus dem Gemeinschaftslied, d. h. einem gemeinsam improvisierten Lied und dieses sinkt wieder herab, wird zersungen zum Volkslied.

[1]) Aehnlich *Jungbauer*, „Volksliedfrage“, S. 79; der drei Stufen unterscheidet: Volkslied, Kunstlied im Volksmund und Kunstlied. Zwischen diesen drei Stufen gibt es dann wieder Uebergangszonen, Lieder, die sowohl in die eine als auch in die andere Kategorie gehören.

[2]) Naumann und seine Schüler, zu denen R. *Dessauer* gehört, vertreten den Hoffmann-Krayerschen Satz: „Das Volk produziert nicht, es reproduziert“ (Naumann, a. a. O., S. 5). Vgl. R. Dessauer, „Das Zersingen“, S. 16. Aber aus bloßem Falschverstehen, assoziativem Umbilden von Gestalt und Gehalt kann man die konzentrierte *Kraft* der Ballade nicht verstehen. Es muß etwas Positives hinzukommen; und das liegt im Symbol als einem Kraftzentrum.

[3]) Vgl. *Dessauer*, a. a. O., S. 9: Merkmale der seelischen Struktur des primitiven Menschen sind Undifferenziertheit der seelischen Funktionen, Komplexität der Vorstellung, „Prälogik“ des Denkens usw. „Sie sind Ursache jener Gebundenheit des Eigenbewußtseins, jener Einförmigkeit, Unselbständigkeit des Denkens, Fühlens und Handelns, die den Einzelnen einer Gesamtheit einordnet.“ Das gilt ebenso noch für die heutige Volkspoesie, die nur noch lebt in den sogenannten „unteren Schichten“, auf dem Lande besonders, denn nur da lebt noch *etwas* von der alten „primitiven Volksgemeinschaft“ (Naumann, „Grundzüge der deutschen Volkskunde“, S. 66 ff.). Vgl. auch Naumann, a. a. O., S. 3: „Primitive Gemeinschaft ist individualismuslose Gemeinschaft . . . . heute noch die

schaft ist nicht nur die den einzelnen augenblicklich umgebende Umwelt, in die er hineingeboren ist und in der er und sein Leben nur ein Glied sind, sondern sie ist ein historisch Gewordenes und in ihrer augenblicklichen Existenz zugleich die Bewahrerin der Werte der Vergangenheit, der Tradition. Die Verflochtenheit des einzelnen mit dieser Gemeinschaft in allen seinen Lebensäußerungen, diese Gebundenheit an Tradition und Konvention hindern den Schöpfer der Volksdichtung, (und wir müssen ihn als Glied solcher primitiven Gemeinschaft sehen) von sich aus urbildend ein ganz Neues zu schaffen; er würde, selbst wenn mit relativ stark entwickelter Individualität ein starkes eigenes Fühlen da ist, nicht wagen, mit der Tradition zu brechen: der Wert des Alten, Traditionellen steht ihm höher als der seines individuellen Fühlens; aber eben dies starke eigene Gefühl erfüllt nun das Alte mit neuem Gehalt.[1]) Alle Volksdichtung wird also mehr zur sinnbildenden Haltung drängen, während ihr die metaphorisch-urbildende an sich fern liegt. Das trifft vor allem auf das *deutsche* Volkslied zu: seinem mehr lyrischen, wenig aktiven Charakter entspricht vor allem die sinnbildende, das Gegebene beschaulich ausdeutende Haltung. Die englisch-schottische Volksballade trägt doch immerhin Spuren einer viel aktiveren, dynamischeren, zur Dramatik drängenden geistigen Haltung an sich, die dann in der Folgezeit immer stärker dem angelsächsischen Volkscharakter sein besonderes Gepräge gibt. Diese stärkere Dynamik, die in der Gesamtheit und so auch im Individuum als ihrem Teil lebt, drängt viel leichter, immer unter Wahrung der traditionellen Grundhaltung, über das Traditionelle hinaus zum eigenen Ausdruck des gesteigerten Lebensgefühls, zur Gefühlsmetapher. Man könnte einwenden, (und sich dabei auf Luthers „dem Volk aufs Maul

---

ländliche Bevölkerung.“ Vgl. auch R. Dessauer, a. a. O., S. 8: Das Sprengen der Geschlossenheit des Volksganzen durch unsere Kultur „bedeutet für das Volkslied ein Zurückdrängen aus dem Zentrum des allgemeinen Geschehens. . . . denn eine seiner wesentlichsten Lebensbedingungen ist . . . . eine innere Einheit und ein Gemeinschaftsgefühl Vieler, für die dabei besondere Interessen und Tendenzen ausgeschaltet bleiben.“

[1]) Vgl. Wentzel, „Symbolik im deutschen Volkslied“ Einleitung: „Die Symbole des Volksliedes gehören zur großen Gruppe der traditionellen Symbole . . . . . trotzdem lassen sie doch noch so viel Spielraum frei, daß eine individuelle Auslegung möglich ist.“

sehen“ stützen)[1]) wie gerade der einfache Mann den G
bildeten oft durch die Anschaulichkeit seiner sprachlich
Bildungen übertreffe, jener also im eigentlichen Sinn wor
schöpferisch sei. Aber diese (allerdings vorhandene) Anscha
lichkeit ist, recht betrachtet, gar nicht ein besonderes sprac
schöpferisches Vermögen, sondern ein bloßes Unfähigsei
zur Abstraktion. Gegenüber der bloßen Anschaulichkeit, di
das Gesamtbild eines einzelnen Wahrnehmungsaktes wiede
gibt,[2]) ist der abstrakte Begriff erst das Ergebnis planmäßige
Beobachtung und Erfahrung. Diese Abstraktionsfähigkeit, di
als Synthese von Sinnlichem und Geistigem ein eigentlic
schöpferisches Vermögen des Geistes darstellt, fehlt der
Volkslieddichter, der nur das Einzelne, den einmaligen Ein
druck direkt wiedergibt.[3])

Ersatz für diese mangelnde Abstraktionsfähigkeit wir
die Neigung zur *Formel*, die schließlich wie eine Art Zeiche
einen bestimmten Komplex nur „antippt“ und so lebendi
macht und damit wie die Abstraktion ein Bewältigen der ge
gebenen Stoffmasse ermöglicht. (Franz Krejci bezeichnet dies
rein mechanische unwillkürliche Art der Vorstellungsverbin
dung im Gegensatz zur logischen, absichtlich durch Vernunf
geregelten Verknüpfung treffend als „psychischen Mechanis
mus“[4]) Diese Art aber führt zum *Symbol*.

D. 2.) Welche Arten des Symbols kommen nun vor allen
in Betracht? Es wird im Folgenden natürlich ganz abzusehe
sein von der schon vorher versuchten Scheidung in klassisches
romantisches Symbol, Symbol des Realismus usw.: alle dies
entspringen einer mehr oder minder bewußten Kunsttheorie
die der Ballade noch fern liegt. Ebensowenig kann das Sym
bol der Volksballade schon jene reich entwickelte, geist
figürliche Form des *literarischen* Symbols sein, wie etwa i
C. F. Meyers „Römischem Brunnen“, eine Form, die ein
„Vergeistigung der Phänomene“ „unter dem Vorwalten de
oberen Leitenden“[5]) bedeutet: eine ausgesprochene Spätform
also, die der „primitiven Seinsverbundenheit“[6]) des Volks

---

[1]) So W. Schmidt (Kolloquium).

[2]) Vgl. Erdmann, „Die Bedeutung des Wortes“, S. 20

[3]) Vgl. später die Unfähigkeit zur Variation, zum Aus
druck der Qualität, statt dessen Wiederholung, Quantitatives

[4]) Franz Krejci, „Das charakteristische Merkmal de
Volkspoesie“, Zs. f. Völkerps.. XIX, 115 ff.

[5]) Pongs, a. a. O., S. 437.

[6]) Pongs, a. a. O., S. 246.

fühlens noch fremd sein muß, ganz zu schweigen natürlich vom Symbolbegriff des Symbolismus, der einem bewußten Spielen mit der Vieldeutigkeit der Dinge entspricht. Diese komplizierten Formen kennt das einfache Volksfühlen nicht. Hier steigert sich die „primitive Allverbundenheit",[1]) das Zusammenfühlen von Mensch und Umwelt,[2]) das so charakteristisch ist für alles Volksliedfühlen, zum Sinnfühlen des Dinglichen, zum *Dingsymbol:* man spürt bei der Lilie z. B. das reine Weiß als etwas seelisch Reines, Unberührtes, Unschuldiges. Mit der Vorstellung „Lilie" verbindet sich also nun immer wieder der Begriff „Unschuld"; die Lilie, das Dingliche repräsentiert schließlich das Seelische, die Unschuld: sie ist zum Dingsymbol geworden. Unter dies „Dingsymbol" — eine „Frühform" des Symbols nach Pongs — rechne ich im Folgenden auch die Sinnbildgebärde und die primitive Sinnbildhandlung zum Unterschied vom Symbol.

Denn wird nun ein solches Dingsymbol dichterisch verwendet, so wenn z. Bsp. im Volkslied „drei Lilien auf ein Grab" gepflanzt werden, so ist damit noch nicht das literarische Symbol geschaffen. Es ist ja hier nicht die Leistung der Sprache, der *Form,* die der anschaulichen Vorstellung zu tieferem Sinnbezug verhilft; sondern mit der Lilie als solcher, mit dem Ding, ist schon dieser tiefere Sinn gegeben: das *Ding* an sich ist *symbolisch.* In Goethes „Heidenröslein" ist allerdings solches Dingsymbol zum literarischen Symbol geworden, aber nicht etwa dadurch, daß nun einfach sprachlich ein Ersetzen des Seelischen durch das Dingliche eintritt: es ist vielmehr die Leistung der inneren und äußeren *Form* des Gedichtes, daß nun in jedem Augenblick ganz das Dingliche erlebt und erschaut wird und es doch zugleich in jedem

---

[1]) Pongs, a. a. O., S. 246.

[2]) Die Studien L. Lévy-Bruhls über die "Ame Primitive" (Paris 1927) beziehen sich allerdings nur auf den „Primitiven" im engsten Sinne, d. h. auf die Psyche der Naturvölker. Immerhin lebt vielleicht in dem Einsfühlen mit der Natur, dem ‚Seelefühlen' des Volksliedddichters der letzte Rest jener primitiven Anschauung, daß in allen Dingen, mit denen der Mensch in ständige Berührung kommt, in seinen Werkzeugen und von ihm benutzten oder gar verfertigten Gegenständen, ja selbst in Steinen und Tieren seiner Umgebung seine ‚Seele', etwas von ihm selbst lebt: L.-B. nennt das 'la loi de participation.'

Augenblick auch ganz das Geistige ausdrückt. Beim literarischen Symbol wird in einem Gegebenen das Wesentliche, das Prinzip (soul of things) mit Hilfe der Imagination erkannt und nun das Gegebene so *geformt*, daß dieses Lebensprinzip heraustritt. Ein solches Ausschöpfen des Sinngehalts durch das Mittel der Sprache ist ein ganz bewußter künstlerischer Akt; das Symbolfühlen des Volkes ist unbewußt. Dem Volk, das nicht im Abstrakten, sondern im Dinglich-Anschaulichen denkt, fassen sich in den *Dingen* immer mehr Gefühlsinhalte (die natürlich der gebundenen, traditionellen Haltung entsprechen) zusammen; die Dinge werden Träger, an ihnen hängt das Gefühl: gewisse immer gleiche Gefühle sind mit immer gleichen Dingen, den immer wiederkehrenden Handlungen und Dingen des täglichen Lebens, verbunden. Dabei stellen die Dinge nicht eigentlich das Geistige dar, sie rufen es nur zugleich wach; es kristallisiert sich an: man spürt die Zusammengehörigkeit beider Dinge. So können Laute, Gebärden, Handlungen und Dinge im engeren Sinne zum „Dingsymbol" werden. Hier bedarf es keiner Herausarbeitung des Symbolischen durch formale Leistung, mit dem bloßen Dasein des Dinges wird schon das Symbol erlebt. Das bedeutet in der Dichtung ein bloßes Nennen, „Antippen": dadurch werden alle damit verbundenen Gefühle, seine ganze Atmosphäre wachgerufen. Gemeinsam ist dem literarischen Symbol und dem Dingsymbol das intuitive Erkennen der inneren Verwandtschaft aller Dinge, die schon in den Dingen selbst liegt, nicht wie in der Allegorie künstlich hergestellt wird.[1])

Wo aber in der Volksdichtung diese Zusammengehörigkeit so stark empfunden wird, daß sprachlich *bewußt* ein Einsetzen eines Dinglichen für ein Seelisches eintritt, da trägt es deutlich die Spuren dieses Einsetzens: es ist, als ob der absolute Zusammenfall von Ding und Sinn nur ein schmaler Grat ist, auf dem sich zu halten das Volksliedfühlen nicht die Kraft hat:

---

[1]) Noch ein Unterschied ist zu beachten, auf den Th. A. Meyer, a. a. O., S. 157 ff., hinweist: Er zeigt, wie der Dichter meist nur eine Seite, die im Zusammenhang gerade nötig ist, durch sprachliche Mittel an seinen Gegenständen hervorruft: die Volkspoesie trifft nicht diese künstlerische Auswahl: mit der bloßen Namensnennung ist schon die ganze Vorstellung da. Dadurch wirkt sie vielleicht etwas starr und formelhaft, aber zugleich so reich und konzentriert: alles ist immer auf einmal gegenwärtig. Vielleicht ist das eins der Geheimnisse der einzigartigen Wirkung der Volkspoesie.

es fällt dann sofort in die Allegorie, wo Bild und Sinn auseinandertreten und man das Gefühl des Andersgemeinten nicht los wird,[1]) (im deutschen Volkslied häufig in der Form des Gleichnisses: „*wie* ein Röselein"). Andererseits kann aber auch ein solches Dingsymbol in den Dienst einer Gefühlmetapher treten, so etwa, wenn es im deutschen Volkslied heißt: „Du mein Röselein", also in der Anrede,[2]) oder im Erschließen der Formen des Werdens im Verb: „mein Herz *brennt*".[3]).

An einem Beispiel, der Edward-Ballade,[4]) (Child 13) soll Art und Verwendungsweise vom Symbol und Metapher, ihr gegenseitiges Verwobensein zu einem Organismus aufgezeigt werden.

E.) Der „Edward" (Child 13) wird mitten unter den übrigen als Popular Ballad aufgeführt; mit welchem Recht, wird sich im Laufe der Untersuchung zeigen. Wenn man Fassung B (die ich meiner Arbeit zugrunde lege) der älteren Fassung A gegenüberstellt und beide miteinander vergleicht, so ist es unmöglich, wenigstens bei Fassung B, sich dem Eindruck des Vollendeten, Gebauten, von einem bewußten künstlerischen Willen Gestalteten zu entziehen, wodurch der „Edward" die Grenze der Popular Ballad fast schon überschreitet. Die Ballade scheint also als Beispiel einer volkstümlichen Verwendung von Symbolen bezw. Metaphern schlecht gewählt. Aber in Wahrheit ist doch das schöpferische Individium, das sich in ihm ausspricht, aufs tiefste verwurzelt mit der Volksgemeinschaft, und ihren Werten gibt es in der Ballade Ausdruck. Von einem individuellen Fühlen kann man nur insofern sprechen, als der Schöpfer der Ballade hier bewußt die abgenutzte, konventionelle Form mit neuem Gehalt erfüllt, sie gewissermaßen in ihrem Ausdruckswert noch einmal neu entdeckt, schaffend und auswertend zugleich (wie denn sinnbildende und urbildende Haltung in ihren Anfängen wie in ihrer höchsten Ausprägung zusammenfallen müssen). Und so eignet sich gerade dieser Grenzfall, den die Edward-Ballade als bewußte

---

[1]) Ein Beispiel einer Allegorie gibt die Ballade Child 166, 1—6, "The Rose of England."

[2]) Pongs nennt diese Form „Du-Hyperbel" (Pongs, a. a. O., S. 245.

[3]) Pongs, a. a. O., S. 251.

[4]) Auf die Edward-Ballade als ein Muster symbolischen bezw. metaphorischen Balladenstils machte mich W. Schmidt aufmerksam. (Prosem.) a. a. O.

künstlerische Schöpfung eines Gliedes einer Volksgemeinschaft darstellt, besonders gut, um einerseits, durch den Vergleich mit verwandten Balladen, auch mit Fassung A, das speziell Volkstümliche umso klarer hervorzuheben, und andererseits die höchsten in volkstümlicher Symbolik bezw. Metaphorik liegenden künstlerischen Möglichkeiten erkennen zu lassen. Ein kurzer Vergleich mit der älteren Fassung A in bezug auf inneren und äußeren Aufbau, Rhythmus, Wiederholung und Verwendung des Lautmaterials zeigt sofort die bewußte künstlerische Ueberlegenheit der Fassung B. Fassung A ist ein einfacher Zwei-Zeiler mit nicht sehr streng durchgeführtem, vielmehr in den einzelnen Strophen willkürlich wechselndem Rhythmus, abwechselnd mit einem zweizeiligen Refrain (Schema: a R_1 a R_2), und zwar ist die zweite Zeile des Textes, mit wenigen Ausnahmen, eine wörtliche Wiederholung der ersten. Die Ausnahmen, daß nämlich die erste Zeile die Frage, die zweite Antwort enthält, sind ganz willkürlich, ohne künstlerische Absicht, nicht etwa an bestimmten dramatischen Höhepunkten gegeben; und ebenso steht es mit dem gelegentlichen Ersetzen des zweiten Refrains durch Textworte. Das Ganze macht den Eindruck eines wenn auch sehr schönen, so doch wild gewachsenen, zufällig so gewordenen Gebildes, obwohl es im Vergleich zu der Mehrzahl der übrigen Balladen eine seltene Reinheit des Dialogs zeigt. Es fehlt aber noch die eigentliche Konzentration, die Steigerung zu einem dramatischen Höhepunkt, kurz, die Einheitlichkeit und deutlichste Gliederung des inneren Aufbaues, die Fassung B auszeichnet. „Zunächst ist die innere Zusammengehörigkeit beider Strophen (nämlich der Frage- und der Antwortstrophe) genial erkannt und zur Einheit durch Rhythmus und Reim geschmiedet worden."[1]) Dieser neuen Einheit liegt nun ein ganz strenger innerer Aufbau zugrunde; und zwar ist er nicht logisch bedingt, sondern folgt der wechselnden Gefühlsintensität. Das Gefühl des Grauens vor dem Verbrechen drängt gewissermaßen in einem ersten Anlauf zum Ausdruck: "Why dois your brand sae drap with bluid" — der erste Höhepunkt ist erreicht; es tritt eine Pause ein, die aber zugleich höchste Spannung, höchste Energie-Aufspeicherung bedeutet: Das wiederholte Edward, Edward — ohne das „mildernde Attribut "son" in A." (Ruhrmann)[2]) — ist geladen mit der ganzen Wucht und dem

[1]) Ruhrmann, „Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur". Heidelberg 1927. Seite 32.

[2]) a. a. O., S. 33.

ganzen Gehalt der vorangegangenen beschwörenden Frage. Es folgt ein zweiter Anlauf, eine wörtliche Wiederholung des ersten, aber nun gespannter, gleichsam vertieft um den Energiegehalt des ersten, verstärkt durch die „konstruktive Kraft, die in diesen an germanische Zaubersprüche gemahnenden gleichförmigen Wiederholungen liegt. Ihre magische Kraft, verbunden mit dem strengtaktigen Rhythmus der Zauberformel, zieht mit hinein in den Bann des Grauens vor dem Geschehenen.“[1]) Und so gibt es jetzt kein Halten mehr: ohne Unterbrechung bricht jetzt das im „Edward, Edward“ gestaute Gefühl durch bis zur höchsten Steigerung im “And why sae sad gang yee O?” Hier im „O“ faßt sich noch einmal alles Entsetzen, alle Angst, alle Erregung zusammen: es ist zugleich der Wendepunkt. Vom „O“, wiederholt von Edward, geht die Kurve abwärts: die ganze Qual der nächsten Zeile — das Unsagbar-Furchtbare drängt heraus und läßt sich doch nicht ganz sagen —, die innere Hochspannung faßt sich noch einmal im flehenden “Mither, mither” zusammen (gegenüber dem abgeschwächten “Mother lady” in A); das Zuviel der inneren Erregung staut gewissermaßen den freien Fluß des Gefühls; aber dann geht es, das “Mither, mither” gleichsam überflutend, unaufhaltsam fort: “O I hae killed my hauke sae guid”, und im Aussprechen lösen sich Schmerz und Verzweiflung mehr und mehr zur schmerzlichen Betrachtung: “And I had nae mair bot hee” und schließlich klingen im letzten, langgezogenen „O“ Schmerz und Qual, Reue und Verzweiflung und Trauer aus.

Und ein gleich strenger Aufbau wie der der Einzelstrophe liegt auch der Ballade als Ganzem zugrunde: die dreifache Gliederung als Grundstruktur der englischen Ballade tritt hier nicht nur noch stärker, ausgewogener als in Fassung A hervor, sondern erfährt zugleich eine neue innere Berechtigung und Bedeutung als unmittelbarer Ausdruck des andrängenden Gefühls, das diese alte Form der dreimaligen Wiederholung gewissermaßen neu geschaffen zu haben scheint: zuerst eine dreimalige Steigerung bis zum Höhepunkt nach der dritten Strophe: “Alas, and wae is mee O!”, dann in der vierten Strophe die Konzentration alles Grauens, aller Verzweiflung, die nur den Tod wünschen kann, und dann ein langsames Sich-Erschöpfen der Erregung, zugleich ein immer stärkeres Sich-Vertiefen einer bodenlosen Oede und Traurigkeit und Verzweiflung, die nur ganz zum Schluß noch einmal aufflackert im Fluch.

---

[1]) Pongs, a. a. O., S. 120 f.

Wer könnte sich hier dem Eindruck des Bewußt-Geformten, Gebauten entziehen? Ein individuelles Erleben schafft sich über die gegebene konventionelle Form hinaus seinen ihm gemäßen Ausdruck: Dieser Rhythmus, verbunden mit dieser „magischen Wiederholung",[1]) ist ein „Hinübertragen"[2]) der inneren Gefühlsschwingungen in die Rede, ein Urbilden, In-die-Sprache-Bilden eines Erlebnisinhalts, also ein metaphorischer Akt. Und doch ist dieses „individuelle" Erleben noch gattungsmäßig gebunden, unübersichtlich: auch im überströmenden andrängenden Gefühl kann es immer nur wieder dieselben Vorstellungen, dieselben Worte in derselben Reihenfolge wiederholen: sie kleben gleichsam aneinander, eines zieht das andere fast magisch mit: das Gefühl, das seine Intensität nicht in Neuschöpfungen entladen kann, muß es tun in ständigen monotonen Wiederholungen, die sich einhämmern in Kopf und Herz der Hörer: immer wird ein Quantitatives für ein Qualitatives gegeben. Hierin erweist sich also auch die Edward-Ballade durchaus als volkstümlich.

Als ein Urbilden, einen metaphorischen Akt habe ich die innere Form des „Edward" gesehen, als notwendigen Ausdruck des inneren Erlebens. Und so kann man auch das „O" fassen als Lautmetapher, einen Urlaut, in dem das tiefste Gefühl, unfähig sich in Sätzen oder Worten zu äußern, sich elementar entlädt. Es ist kein Gegenbeweis, daß das „O" sich in der überwiegenden Mehrzahl der englischen Balladen findet: überall gibt es gleichsam die Atmosphäre: Freude, Angst, Schmerz, Erwartung; überall kann man sich seine Entstehung denken als eine Urlautung des Gefühls, die allerdings dann formelhaft, d. h. nicht mehr nach ihrem Gefühlsgehalt empfunden wird. Auffällig ist im „Edward" die *Nachstellung* dieses „O", die sich sonst in der Ballade nicht sehr häufig findet,[3]) (in A a fehlt das „O" ganz, in A b steht es nach): hier ist offenbar diese alte Lautmetapher nach ihrem Gefühlsgehalt bewußt ausgewertet worden und ihre geschwächte Kraft durch die neue Verwendung wieder unmittelbar lebendig gemacht: ein „Aufdecken der Sinntragfähigkeit der schlichten Elemente",[4]) ein Lautsymbol. Lautsymbolik und Lautmetaphorik fallen hier zusammen, wie denn alles, was durch Urbilden

[1]) Pongs, a. a. O., S. 120.
[2]) vgl. Pongs a. a. O., S. 3 ff. zur Etymologie.
[3]) Vgl. 17 $G_{20,24}$, 58 B, 70 A. u. ö.
[4]) Pongs, a. a. O., S. 445.

Existenz gewonnen hat, nun, sofern es selbst dinglich geworden, auch Sinnbildträger werden kann.

Ein Auswerten der ganzen Ballade nach dem Symbolgehalt ihrer Vokale und Vokalgruppen verbietet sich, da wir heute (vor Herausgabe eines historischen schottischen Aussprachewörterbuches) den Lautwert jener Zeichen garnicht kennen. Und selbst wenn man im Wechsel der dunkeln und offenen, hellen Vokale ein Auswerten nach ihrem Stimmungsgehalt bei ihrem Schöpfer vermutet, so ist das sicher kein so bewußter Akt gewesen, wie wir es etwa bei C. F. Meyers „Römischem Brunnen" annehmen müssen; sondern selbst ganz im Bann seines Stoffes, griff er instinktiv zu solchen Worten, deren Lautbestand dem gewünschten Stimmungsgehalt am nächsten kam: Lautmetaphorik und Lautsymbolik werden wieder eins.

Bei der nun folgenden genauen Einzeluntersuchung und Wertung der sprachlichen Bilder dieser Ballade werde ich mich im allgemeinen wieder auf Fassung B beziehen und Fassung A nur soweit heranziehen, als sie zur Klärung von B dient. Fassung C kommt nicht in Betracht: sie enthält nur eine Strophe, die nur in A, nicht aber in B ihre Parallele hat.

Zweimal kommt das Motiv des Blutes vor (B_1: "why dois your brand sae drap with bluid," und B_2: "your haukis bluid was nevir sae reid"), und zwar in ganz verschiedener Funktion. Betrachten wir zunächst die erste Stelle:

Edward kehrt völlig gebrochen heim. Er hat seinen Vater ermordet. Seine Mutter, die ihn selbst dazu angestiftet hat, (vgl. Schluß, B_7), sieht es ihm mit einem Blick an: Das Schlimmste ist geschehen. Beide wissen um das Furchtbare, und doch, gebannt durch das Grauen vor der Tat, muß sie fragen: der Ausdruck des ganzen Entsetzens, das ihr Edwards Aussehen einflößt, liegt in den beiden rhetorischen Fragen, deren erste ganz konventionell ist.[1]) Sie findet sich jedesmal nur, wenn der Gefragte einen Mord begangen hat, nicht etwa, wenn er sonst von irgendeinem Kampf zurückkehrt. Es ist die zusammenfassende Formel für das Unheimliche der Atmosphäre, gegeben im anschaulichen Bild. Es ist als ob der Beobachter sich nicht Rechenschaft geben könnte, *was* eigentlich das Gefühl des Unheimlichen in ihm wachruft: er hält sich an das ganz Aeußerliche, Dingliche, was er vor sich sieht: das

[1]) Sie findet sich ganz ähnlich in Fassung A und öfter, z. Bsp. in 51 B, in 4, in 49 D u. ö., ebenso in schwedischen, dänischen, finnischen Balladen; meistens ist das Blut auf brow, hand, cheek, coat, sleeve usw.

Blut auf dem Schwert (coat, sleeve usw.) In diesem Ding, dem Blutstropfen auf dem Schwert, sieht er aber gleichsam als Hintergrund das Unheimliche der ganzen Gestalt: das anschaulich gesehene Bild der Blutstropfen wird so vertieft; es verbindet sich schließlich aufs engste mit dem Gedanken des Mordes: das blutige Schwert (coat usw.) wird hier zum *Dingsymbol:* es ist leibhaftig erschaut und gibt *zugleich* die Atmosphäre des Mordes. Und zwar ist es schon fertig als solches, bevor es die Ballade übernimmt, d. h. einfach nennt, und dadurch all seinen Symbolwert ohne eigentliche Formulierung sich zunutze macht. Und es bleibt Symbol des Mordes, auch wenn es zur Formel herabsinkt, d. h. nicht mehr anschaulich gesehen wird. — In Fassung B ist das 'coat' durch 'brand' (= sword) ersetzt[1]), wahrscheinlich, um dem Ganzen, das damit gleichsam in eine höhere Sphäre gehoben wird, eine grössere Feierlichkeit zu geben und so die sinnbildende Haltung zu unterstreichen. Vielleicht klingt auch hier die große Bedeutung des Schwertes in der germanischen Dichtung, wenn auch unbewußt, nach.[2])

Das "drap" dagegen bedeutet eine Uebersteigerung der Anschaulichkeit zugunsten des dramatischen Moments. Der größeren Gefühlsintensität in B genügt nicht das einfache, schon formelhaft gewordene Blutsymbol; sie steigert das statische Bild zum dynamischen: Das Schwert *trieft* vom Blute. Damit ist die Grenze der Anschaulichkeit eigentlich überschritten,[3]) aber darum geht es hier auch garnicht: nicht die Sache selbst soll objektiv wiedergegeben werden, sondern ihr Gefühlswert. Das starke Gefühl übersteigert das Bild zugunsten einer größeren Ausdrucksenergie: das alte *Dingsymbol* des Bluts auf Kleidern, Schwert usw. wird hier hineingenommen und benutzt zur *verbalen Gefühlsmetapher.*

Man ist geneigt, das blutige Schwert als solches schon als reine Metapher aufzufassen, aber es geht aus den betreffenden

---

[1]) Das Schwert kommt in diesem Zusammenhang nur selten, z. Bsp. in 49 D vor.

[2]) "brand" ist auch ein Wort der gehobenen, literarischen Sprache; doch ist es auch schon häufig in Balladen, die im übrigen durchaus keinen gehobenen Stil zeigen, z. Bsp. in "Lord Ingram" (66 B 16.)

[3]) Man muß sich doch vorstellen, daß E. erst einen gewissen Weg heim zu machen hatte — das Schwert wird doch kaum mehr triefen!

Stellen anderer Balladen[1]) unzweideutig hervor, daß das Schwert wirklich so, blutig wie es war, eingesteckt und erst beim nächsten Gebrauch am sleeve usw. abgewischt wurde: Das blutige Schwert ist also noch durchaus anschaulich gesehen.[2])

„Edward" allein gibt den Eindruck des Unheimlichen doppelt: 1.) durch die konventionelle Formel des Bluts, und auch diese schon in hyperbolischer, also metaphorischer Verwendung, und 2.) dann ganz ohne Bild: "and why sae sad gang yee". Dies "sad" mutet fast abstrakt an; aber es heißt bezeichnenderweise "gang yee", nicht "are yee": es ist also doch wieder anschaulich gesehen:[3]) "sad" malt nicht den seelischen Zustand, sondern den schleppenden Gang, ein anschauliches Aeußeres.[4]) In Fassung A ist statt des zweiten, bildlosen Ausdrucks nur ein Füllsel, "and the truth come tell to me", gegeben: Die erste Formel genügt also schon völlig, um die Atmosphäre zu kennzeichnen.

Diese Doppelheit der Ausdrucksweise für dasselbe Erlebnis, die als formelhafte Wendung in unzähligen Balladen wiederkehrt, läßt sich hier im „Edward" fast in ihrem allmählichen Entstehen verfolgen: Das individuelle Gefühl vertieft die konventionelle Formel bis zur schließlichen Sprengung in der Hyperbel, aber auch über diese drängt seine steigende Energie hinaus, das Bild, selbst in der Uebersteigerung, genügt nicht mehr: bildlos ist der letzte Ausdruck des intensiven Gefühls, das sich selbst ganz wahr darstellen möchte. Es ist dieselbe Dynamik des Gefühls, die sich in Rhythmus und Wiederholung zeigte, und die dann auch in größerem Zusammenhang, in der Steigerung der Bilder hawk -steed-father, in dem Uebergang von der Beschreibung des geliebten Gegenstandes zum bildlosen "woe is mee"[5]) zum Ausdruck kommt.

---

[1]) z. Bsp. 83 $A_{26,27}$, 88 A_{10}, 88 A_7, 70_{13}, vgl. auch 69, 73, 82, 112, 183.

[2]) Das Dinglich-Anschauliche ist auch in allen anderen Balladen für diese Situation gewählt: nur ein einziges Mal zeigt die "ill colour" an, daß eine "fallow's deed" getan worden ist (51 A).

[3]) Vgl. 12: "sick at the heart."

[4]) Auch die sonstigen Formeln der Trauer sind anschaulich, z. Bsp. "to sigh soe sore" in 31_7.

[5]) Vgl. fgd. Abschnitt.

Ganz anders steht es dagegen mit der zweiten Verwendung des Blutmotives: "your haukis bluid was nevir sae reid": die Mutter glaubt nicht an seine Ausrede, daß er den Falken getötet habe. Dieser Zug kehrt immer wieder in den Balladen, formelhaft.[1]) Immer ist es die Begründung des Zweifels an der Wahrheit der angeführten Ausrede. Nicht das Blut als solches ist hier wichtig, sondern seine Farbe. Im ersten Augenblick scheint dieser Zug eine Parallele zum oben erwähnten zu sein: ein anschauliches Bild, das zugleich irgendein Gefühlsmoment gleichsam als Atmosphäre gibt. Aber bei näherem Zusehen findet man, daß doch dieses Bild gar nicht anschaulich sein kann und will; denn das Blut, das die Mutter auf dem Schwert sieht, ist doch nicht mehr rot: rot ist nur das frische Blut;[2]) die frischblutende Wunde aber ist die noch schmerzende, fühlbare; und die Mutter will doch auch mit dieser scheinbar objektiven Feststellung nur sagen: „Der Tod deines Falken würde dich nicht so geschmerzt haben." Immerhin wäre diese Verwendung des "reid" in diesem übertragenen Sinne etwas kompliziert für das Volksempfinden. Die rote Farbe nahm aber überhaupt, wie H. Eicker[3]) zeigt, neben dem Weiß eine besonders bevorzugte Stellung ein: neben der Bedeutung, festliche Stimmung hervorzurufen, wird eine bestimmte *Wertung* damit verbunden: Rot tragen König und Königin im Gegensatz zum Gefolge[4]); mit dem Rot verbindet sich also immer die Vorstellung des Kostbaren, Hohen, Teuren. Rot werden immer genannt das Gold, das Blut, der Wein.[5]) Das *rote* Blut, meist in der Verbindung „das rote Herzblut", ist einfach der Ausdruck einer größeren Gefühlsintensität; man könnte es etwa übersetzen mit „das liebe teure Blut." Die Intensität des Gefühls greift zur Bezeichnung des „teuren Herzbluts" zum Rot, in dem sich ihm alles Kostbare, Hohe, Teure zusammenfaßt (wie im Dingsymbol), und bildet so die *Metapher* vom roten Herzblut, die besonders

---

[1]) So z. Bsp. in Fassung A, in 49 D, 51 A und B u. ö.

[2]) es kommt sogar, sehr selten allerdings, die Bezeichnung "nevir sae *fresh*" statt "reid" vor.

[3]) Im Anhang ihrer „Historischen Volksballaden der Engländer und Schotten."

[4]) Vgl. 97 B_{15}: "She dressed herself in the royal red", vgl. 156 A_{19}, F_{23}, 173 G_8, I_{19} usw.

[5]) 157 G_{30}, 186_9, Vgl. auch Wentzel, a. a. O., S. 13 und R. M. Meyer, „Altgermanische Poesie" Berlin 1889, S. 202.

deutlich wird in der Steigerung des Rot: „röter als der Wein“[1]) “Your haukis bluid was nevir sae reid” ist also eine pseudo-anschauliche Ausdrucksweise, wir begreifen ihre Entstehung als eine reine *Gefühlsmetapher* für die abstrakte Vorstellung: „so lieb war dir der Falke nicht.“[2]) (Daß sie nicht anschaulich gemeint sein kann, zeigt des “*your* haukis.”) Natürlich aber wird auch diese Wendung bald formelhaft, ihre metaphorische Bedeutung wird nicht mehr gespürt: so bildet z. Bsp. Fassung A: “haukis bluid was never sae red“, als ob die Röte des Bluts etwas objektiv Beobachtetes sei. Hier im „Edward“, wie auch in Strophe III (“your steid was auld”) nimmt die Mutter *absichtlich* alles ohne verborgenen Sinn, den sie nicht wissen *will*.

Die ausweichende Antwort Edwards in Strophe I bringt das *Falkenmotiv:* “O I hae killed my hauke sae guid”. Der Falke ist uns aus zahllosen deutschen Liebesliedern als das Symbol des Geliebten bekannt. Aber so einfach ist es hier nicht; denn erstens ist hier nicht von einem Geliebten, sondern vom Vater die Rede; zweitens aber: ist denn überhaupt unter dem Bild des Falken der Vater gemeint? Handelt es sich nicht vielmehr nur um den wirklichen Falken, den Edward getötet zu haben vorgibt, um sein Gebahren zu erklären? Er will ausweichen, obgleich beide, Mutter und Sohn, genau wissen, was geschehen ist: es kann nicht auf eigentliches *Ableugnen* ankommen[3]) aber er kann das Schreckliche nicht aussprechen, *unbewußt* greift er nach einem Bild. Wohl ist es nur ein Vorwand, er habe seinen Falken getötet; aber damit sagt er zugleich, unbewußt, unter dem Zwang des furchtbaren Erlebens, mehr als er wollte; denn warum wählt er gerade den Falken? Es muß etwas Glaubhaftes sein, was seine Trauer rechtfertigt: Man denke an die große Bedeutung des Falken in der englischen Volksballade: der “hawk”, der “gay goss-hawk,” sehr häufig in der Steigerung “hawk-hound-steed”, oder “hawk-hound-lady” usw. kehrt immer wieder[4]). Der Falke bedeutet also auf jeden Fall etwas sehr Liebes, Nahestehendes. *Unbewußt* wird er ihm damit in diesem Augenblick zum Symbol des geliebten Vaters. Das wird deutlich

---

[1]) vom Herzblut gesagt in der ‘Douglas Tragedy” 7 B_8.

[2]) vgl. 49 E_{13}: “O thy steed’s blude was neer so *red* nor eer so *dear* to me.” vgl. auch 51: “The blood of your *grandfather* was never so red.”

[3]) Wie E. Schmidt (a. a. O., S. 47) annimmt.

[4]) Vgl. 11 A C D E, 16 $E_{5, 9}$, 26_{10}, 32 u. ö.

vor allem durch die Steigerung (ähnlich der des Blutmotivs) über hawk und steed, die zum Symbol vertieft werden, schließlich zum bildlosen "father".[1]) An sich sind hawk und steed nicht mit der Vorstellung „Vater" verbunden: sie sind also keine eigentlichen Dingsymbole, sondern hier ist es die Leistung der Form, nämlich der dreifach steigernden Wiederholung bis zum bildlosen Achtergewicht, die den Symbolsinn heraustreten läßt: ein eigentliches, wenn auch hier vielleicht unbewußtes, *literarisches Symbol*.[2])

Diese unbewußte Symbolschaffung wird zum großen Teil mit bewirkt durch die Wahl der *Epitheta*, die geradezu zu tieferem Sinnbezug auffordern, und zwar auch hier in dreifach wachsender Deutlichkeit: "sae good" ist noch konventionell-formelhaft (vgl. 43 F) in der Bedeutung „tüchtig", aber es bedeutet doch schon eine Vertiefung gegenüber A (= "*great* hawk"); auch die Nachstellung "*sae* guid" entspricht einer Intensivierung des Gefühls und läßt Symbolsinn ahnen. Aber das Bild des Falken wird nun nicht etwa allegorisch ausgedeutet, sondern auch die nächste Zeile bleibt völlig im anschaulichen Bilde, und zwar wird wieder nicht abstrakt das Gefühl der Reue selbst, sondern der konkrete Grund gegeben, sodaß wir diese Reue und diesen Schmerz an uns selbst noch einmal miterleben können: "And I had nae mair bot hee O"![3]) Die einfache Tatsache selbst ist ohne jede

---

[1]) Man könnte einwenden, daß, da gerade diese Steigerung Allgemeingut der Balladendichtung sei (vgl. oben), das "father" nur das einfache Achtergewicht darstelle. Das Achtergewicht aber kann rückwirkend nur die Funktion, nicht die Bedeutung der vorderen Glieder bestimmen: hawk und steed stehen damit aber mindestens für etwas Liebes. Die Interpretation wäre dann also: mit dem Vater hat E. innerlich wirklich alles Liebe, also auch sein Roß und seinen Falken, der ihm lieb war, getötet. (So interpretiert W. Schmidt, Kolloquium). Nun heißt es aber in einer deutschen Ballade, die zu "Lady Isabel and the Elf-Knight" gehört: „Ich habe meine *Taube* getötet", als die *Schwester* ermordet ist, (Child) (vgl. auch 89 A 12 J — vgl. Wentzel a. a. O., S. 78) ein Beweis, wie wenigstens im Unterbewußtsein der Symbolsinn gefühlt wird. Vgl. auch Böckel, Handbuch d. dtsch. V.-Liedes, Seite 27.

[2]) Vgl. dasselbe Motiv im frz. Volkslied: Haupt, a. a. O., Seite 134.

[3]) Vgl. "Douglas Tragedy" (7 B_7): "But a father I can never get mair".

Reflexion gegeben; nur im „O" schafft sich das Gefühl einen Ausweg.

Ebenso ist im folgenden Epitheton "that erst was sae fair and free" der konkrete Grund statt der Wirkung auf das Gemüt Edwards gegeben; es liegt aber zugleich eine Steigerung darin, die fast schon das Bild sprengt. "fair and free" (= noble) ist zwar für ein Pferd möglich (besonders bei der wichtigen Stellung, die das Roß in der englisch-schottischen Ballade einnimmt), steht aber doch sonst meist für Menschen. Ebenso ist "fair", das ursprünglich „schön" überhaupt hieß, im allgemeinen zum „Blond" geworden, da das Blond dem Schönheitsideal der Ballade entspricht. Hier ist diese ursprüngliche Metapher abgeschwächt zur bloßen Formel, besonders klar im Hendiadys "fair and free", wo beide Bestandteile nicht mehr deutlich ihrer Bedeutung nach gespürt, sondern wieder nur als Ausdruck des gesteigerten Gefühlsanteils an dem damit bezeichneten Ding gewertet werden (deutlich im "sae").

Die Reue, die man in dieser objektiven, obgleich durch das "sae" schon etwas gefühlsbetonten Betrachtung spürt, bricht schließlich ganz elementar ohne Bild aus dem Innern hervor: "Alas and wae is mee o"! Auch das ist nur die konventionelle Formel des Schmerzes in unzähligen Balladen.[1]) Aber warum wirkt sie hier mit so elementarer Wucht? Weil sie in sich zusammenfaßt den ganzen Bildgehalt der vorigen Strophen, die nun von hier aus plötzlich tieferen Sinn bekommen, gleichsam schwerer wiegen und zugleich mit ihrem Eigenwert wieder diese letzte Formel belasten und vertiefen: Sinnbild und Metapher durchkreuzen einander. Den Eindruck des bewußten Vertiefens in künstlerischer Absicht verstärkt ein Vergleich zur Fassung A: Dort findet sich wohl die Steigerung im "hawk hound-brither John" (nicht "*father*", wie in B: auch hier eine wesentliche Vertiefung), aber nicht in den Attributen: Da heißt es "*great* hawk", "*grey*hound"" und entweder formelhaft "And the truth I have told to thee"" oder auch bezeichnenderweise "and it wadna rin for me": Dort ist kein Symbolsinn möglich; dies Bild ist ohne jeden Gefühlsanteil gewählt; es gibt, ganz im Bilde vom greyhound bleibend, eine möglichst glaubhafte Begründung.[2]).

Den gesteigerten Gefühlsanteil in B könnte man vielleicht noch in der Nachstellung des "deir" in "father deir" er-

[1]) Z. Bsp. 88 B_{12}, 267_{29} u. ö.

[2]) und so überall in den Balladen z. Bsp. in 49 B und D.

kennen. Allerdings ist dies „deir", selbst nachgestellt, schon völlig konventionell geworden (vgl. unser „deine liebe Mutter" u. ä.). Aber es scheint doch der ursprüngliche Gefühlswert wieder etwas lebendiger zu werden: in A steht statt dessen das bloße "brither John", und auch in B findet sich die Nachstellung nur noch einmal im "mither deir", und auch dort ist es stark hervorgehoben, verstärkt durch "*ain* mither deir": es spricht daraus die Angst, Edward könne sie von sich stoßen. (In "deir son" dagegen ist es abgeschwächt und vorangestellt.) Von einer eigentlichen Metapher kann man hier allerdings nicht reden, da das "deir" ja keine bildliche Ausdruckweise darstellt.

Das "reid" in "reid-roan steid" dagegen ist rein formelhaft: Die Farbe des Pferdes ist (außer der Schnelligkeit) überall die einzig genannte Eigenschaft. Symbolische Bedeutung kommt dabei wohl nur dem *Weiß* zu. Bei der offensichtlichen Bevorzugung der *hellen* Farben in der engl.-schottischen Volksballade wird das Weiß notwendig zum Träger der höchsten Gefühlwerte. "The milk-white steed" ist immer das liebste, kostbarste, schönste, schnellste Roß (vgl. 65 A/25). Immerhin enthält die ständige Bezeichnung der Farbe beim Nennen des Rosses ein affektives Element, etwa zu übersetzen „mein lieber Roter" oder ähnlich. Diese Farben sind noch nicht, wie das Weiß, zum Dingsymbol geworden, da mit ihnen nicht wie mit dem Weiß ein immer gleicher Gefühlswert verbunden ist.

Die Sühne für den begangenen Mord ist das Thema der Strophen B_4 und A_{8-9}. Die beiden Fassungen verhalten sich hier bei gleichem Inhalt völlig verschieden. In A heißt es einfach: „welche Todesart ziehst du vor", der alte germanische Rechtsstandpunkt: *daß* der Vatermörder sterben muß, bedarf keines Wortes weiter. Er *könnte* auch, nun er durch den Mord seine Ehre verloren hat, einfach nicht weiterleben; der Tod ist das Einzige, was ihm noch zu wünschen bleibt. Verglichen damit erscheint B/4 als Abschwächung, Verflachung, ja Verallgemeinerung: dort heißt es "death" — hier ganz allgemein "penance", dort anschaulich "bottomless ship" — hier nur "yonder boat". Aber so ganz allgemein, wie es zuerst scheint, ist B denn doch nicht: "penance" ist mehr als der bloße allgemeine Oberbegriff „Strafe" für das konkrete „Tod".[1]) In den meisten Balladen hat "penance" allerdings die eigentlich

[1]) Nach dem Oxford Dictionary ist penance 1.) Buße (Tut Buße . . .),2.) Sakrament der Buße (contritio cordis, confessio), 3.) die vom Priester auferlegte Handlung.

kirchliche Bedeutung verloren und wird zur *Straje* überhaupt; denn was unter penance genannt wird, hat mit der kirchlichen Buße nichts zu tun.[1]) Im Edward aber scheint nun die Bedeutung noch nicht ganz so verblaßt zu sein: der penance entspricht die ganz andere christliche Vorstellungswelt, die an die Stelle der germanischen getreten ist. Aus ihr allein erklärt sich auch die „Abschwächung" der anderen Bilder in B_4: den Tod freiwillig zu suchen, war nach christlicher Anschauung Sünde; daher vermeidet B den Ausdruck "bottomless ship", der zu deutlich auf den Tod hinweist, und setzt dafür das Ueberseefahren, das In-die-weite-Welt-Gehen, das in seiner Art nicht weniger anschaulich ist, (vgl. IV C. 2.). Ob hierbei Vorstellungen einer Pilgerfahrt im Unterbewußtsein mit anklingen, ist fraglich. (Der *christliche* Einfluß zeigt sich übrigens noch einmal deutlich am Schluß, wo für das "fire of coals" das christliche "curse of hell" eintritt, das aber für die Menschen jener Zeit wahrscheinlich auch nicht abstrakter wirkte, sondern ganz konkrete Vorstellungen wie etwa „Höllenfeuer" weckte.) Die allgemein menschliche Erfahrung, die beiden Fassungen zugrundeliegt, nämlich, daß dem Sohn, der seinen Vater getötet hat, ja garnichts anderes mehr zu wünschen bleibt als der Tod, bekommt durch die "penance" einen metaphysischen, transzendenten Hintergrund: Mit "penance" wird das Ganze in die christliche Anschauungswelt „übertragen": *Büßen* kann man nur eine *Sünde:* aus dem blossen Verbrechen wird Sünde, für die der Mensch *Gott* vor allem verantwortlich ist. Edward sündigt durch diese Tat gegen *Gott,* diese Sünde kann nicht gesühnt, d. h. aufgewogen werden, wie das Verbrechen durch den Tod, sondern der Mensch kann nur büßen dafür, alles Leiden auf sich nehmen, ohne jemals die Sünde aus der Welt schaffen zu können (Sünde kann nur vergeben werden durch die *Gnade*). So heißt es auch "go over the sea" statt "bottomless ship": wir müssen alles hinnehmen, denn nichts, auch nicht der Tod, kann sühnen. Im Grunde aber ist die Auffassung der Ballade doch heidnisch-germanisch: das Ueberseefahren ist gleich Todsuchen.[2]) Unter christlichem Einfluß drängt nun diese Vorstellung der Sühne zur christlichen *Metapher* des Bußetuns. Nach Pongs dient, wie auch

---

[1]) Vgl. "The Cruel Mother" und "Lord Randal", vgl. ebenso im französischen Volkslied: Revue des deux Mondes, 1. avr. 1849, p. 105.

[2]) Man vergleiche die Schilderung des Meeres in der altgermanischen Poesie. (z. B. Die Todesfahrt Beors).

hier, die Metapher der Gefühlsintensivierung; sie ist gefühlsmäßig schwerwiegender: Die Tat wird furchtbarer, tiefer durch diese Auffassung als *Sünde*, die durch *nichts* zu sühnen ist.[1])

Die Antwort auf diese immerhin etwas abstrakte Frage der Mutter ist umso anschaulicher: gemeint ist sowohl in A wie in B ein Abschließen mit dem früheren Leben, entweder in der krassen Form in A, wo Davie seinen Fuß in ein "bottomless ship" setzen will, d. h. den sicheren Tod auf See sucht, oder wie in B, wo er über das Meer fahren will, was identisch damit ist. Die Bezeichnung "boat" statt "ship" in A ist wohl kaum zur Charakterisierung der größeren Gefahr verwendet, sondern mehr aus rein klanglichen Gründen: in der Volkspoesie wird das Wort nicht so sehr nach seiner begrifflichen Bedeutung als nach seinem Laut- d. h. Stimmungswert beurteilt und verwendet: nicht ein Gedankengehalt, sondern eine gefühlsmäßig und bildhaft erfaßte Vorstellung soll wiedergegeben werden. Aus gesteigerter Gefühlsintensität erklärt sich auch die Formel für das „im Schiff Fahren": "I'll set my feit in yonder boat." Die ganze Schwere dieses Schritts, das Sich-Losreißen aus der festen Gebundenheit an Sippe und Familie liegt in diesem anschaulichen, gleichsam langsamen den Fuß-ins-Boot-Setzen: eine deutliche *Gefühlsmetapher*, die dann allerdings bald abgeschwächt und als Formel des Fahrens auf einem Schiffe überhaupt gebraucht wird.[3])[4]). Auch das konventionelle "to fare over the sea", die Formel für das in-die-FremdeZiehen, ist dem Bestreben nach größerer Anschau-

---

[1]) L. *Mackensen* weist in seinem „Aufriß der engl. Volkskunde" (im Handbuch der Englandkunde II) auf die "spezifisch religiöse Begabung" des Kelten hin (S. 32.) „Hier ist das ganze Volksleben mit christlichen Ausdrucksformen durchzogen."

[2]) Vgl. O. Lüning, „Die Natur in der altgermanischen und mittelhochdeutschen Epik". Diss. Zürich 1888.

[3]) Vgl. „Young Beichan" $A_{9,10}$ und C_{23}, 242_6.

[4]) Ist wie hier das Schiffahren mit dem Nebensinn der letzten, der Todesfahrt verbunden, so spricht man ganz deutlich vom "bottomless ship", vgl. 49 D_{19}, 51 A und B, besonders 3 $A_{8,9}$, ferner 58 A_5, G. 243 u. ö.; vgl. auch Grimm, „Rechtsaltertümer" II, S. 285 ff.: „Diebe und Mörder, deren Hinrichtung vermieden werden sollte, ließ man in einem Schiff ohne Ruder rinnen." Vgl. auch a. a. O. S. 701, 744! vgl. auch E. Schmidt, a. a. O., S. 42. Weitere Beispiele in Hall's Ausgabe des King Horn und M. Deutschbein, Wikingersagen.

lichkeit entsprungen. Ursprünglich ist ganz wörtlich gemeint: „Mit jenem Schiffe dort (yonder!) werde ich aufs Meer hinausfahren", und das impliziert „um nie zurückzukehren": über das unbekannte, gefährliche Meer kommt man nicht zurück. Alle Schrecken der weiten Welt, des „Elends", alles Unglück, das dem Menschen draußen in der Welt begegnen kann, faßt sich dem Inselvolk zusammen in Dingsymbol der wilden See, deren Schrecken es selbst kennen gelernt hat. Und so kann Edward seinem überströmenden Gefühl, seinem Schmerz, sich losreißen zu müssen aus der sicheren Gemeinschaft, ausgestoßen, vogelfrei zu sein, nicht stärkeren Ausdruck geben als in der *verbalen Metapher* "And I'll fare ovir the sea", der das mit allen Schrecken der Fremde erfüllte Dingsymbol der sea die starke Anschaulichkeit gibt. Die alte, formelhafte Metapher ist hier wieder in ihrem vollen Gefühlswert erlebt: eine unbewußte Leistung der inneren Form (Rhythmus, Wiederholung, Lautsymbolik, die die „Atmosphäre" geben).

Die drei Schlußstrophen in Fassung B (5-7) sind in ihrer Grundstruktur Gemeingut einer großen Zahl von Balladen, z. Bsp. auch des schon öfter zitierten "Lord Randal"; sie gehören (nach Child) zu den "commonplaces of ballad poetry". Es fragt sich, ob nicht diesen "commonplaces" ein ursprünglicher Sinn, eine innere Berechtigung zugrunde liegt. Es handelt sich überall um das Motiv des Testamentmachens: vor seinem Tod teilt der Held sein Hab und Gut unter seine Angehörigen. So wird es noch deutlich im „Lord Randal", wo der Lord seiner Mutter 24 Kühe, seiner Schwester Gold und Silber vermacht usw. Von dieser anschaulichen Vorstellung aus ist es nur ein kleiner Schritt zu der häufig auftretenden Wendung, daß der Böse gewissermaßen durch ein schlechtes Erbe, z. Bsp. den Fluch, bestraft wird (so in Ballade 11 und 12), aber auch hier ist doch immer noch das anschauliche Bild vom Verteilen des Erbes beibehalten. Um die anschauliche, traditionelle Handlung des Testamentmachens kristallisiert sich nun mehr und mehr die Vorstellung des Abrechnens mit der Welt, des Abschiednehmens im Geiste: das Testamentmachen wird zur Sinnbildhandlung. Die eigentliche Vorstellung des Verteilens tritt dann mehr und mehr zurück, und die Bedeutung des Abschiednehmens, verbunden mit guten und bösen Wünschen für die Zurückbleibenden rückt mehr in den Vordergrund (Ballade 11!); schließlich bleibt von der traditionellen Handlung nur noch der Symbolgehalt: ein Rückblick und Ausblick, ein letztes Ueberschauen der Welt, mit der der Held damit bricht.

Dies Sinnbild des Abrechnens mit der Welt ist wiederum noch kein literarisches Symbol: hier ist nicht ein an und für sich symbolisches Objekt durch das Mittel der *Sprache* so gestaltet, daß ein tieferer Sinn, ein Symbolgehalt deutlich wird. Das Ding, die traditionelle Handlung selbst, entwickelt sich aus sich selbst, ohne sprachliche Hilfe, zum Symbol, indem es seinen Sinngehalt durch Ankristallisieren immer neuer Vorstellungen vertieft. Der *sprachliche* Ausdruck dafür kann sich bis zur Undeutlichkeit abschwächen, aber die ursprüngliche *Vorstellung* des Testamentmachens bleibt: sie, nicht die Worte, tragen den Sinn.

So ist z. Bsp. im „Edward" (B_5) nur die zugrundeliegende Vorstellung deutlich, erst in B/6 und 7 findet sich auch das alte Wort dafür: "leive", das nicht nur lassen, sondern „als Erbe hinterlassen" bedeutet. (Fassung A hat das "leave" in allen 3 Strophen). Die Antwort Edwards nimmt bezeichnenderweise das Bild, wenigstens *sprachlich*, nicht wieder auf; sondern ganz im Sinne der bloß übertragenen Bedeutung des Abrechnens mit der Welt, die er hinter sich läßt antwortet Edward mit einem ganz neuen, von der Frage unabhängigen Satz. (Eine *frühere* Form zeigt Fassung A). Im Munde der *Mutter* ist das "leive" (= „erblich hinterlassen") offenbar absichtlich wörtlich, ohne sinnbildliche Bedeutung gemeint, als sie ihren Sohn danach fragt, wie er über seine "towers and hall" verfügen wolle: Sie *will* nicht sehen, was sie doch längst sehen mußte, nämlich daß Edward ein völlig gebrochener Mann und dem bisherigen Leben ganz fremd geworden ist. Durch *Edward* werden ihre Worte ins Geistige vertieft, das "leive" füllt sich mit Symbolsinn: Edward zwingt sie gleichsam durch die magische Bannkraft seiner Worte, die Wahrheit zu sehen; und das letzte "leive" faßt, ganz unter diesem Eindruck, auch bei ihr (unter Beibehaltung des Bildes) den Sinnbildgehalt: keine momentane Bildschaffung für ein zum Ausdruck drängendes Abstraktes, sondern umgekehrt ein allmähliches Vertiefen des Gehalts der traditionellen Handlung — keine Metapher, sondern ein Symbol.

Der Gehalt dieser Sinnbildhandlung, das Sich-Losreißen aus dem bisherigen Lebenszusammenhang, wird nun in einer Reihe von Bildern ausgeschöpft, die alle das Gefühl der Bitterkeit, der Gleichgültigkeit gegen alles, was dem Menschen bisher lieb war, des Herausgerissenseins durch die Gewalt des Erlebens fassen wollen in anschaulich-greifbare Vorstellungen, in Metaphern; und zwar wieder in dreifacher Steigerung. Sein furchtbares Erlebnis hat Edward verwandelt: nichts

gilt ihm mehr Besitztum und Ansehen unter seinesgleichen (5), fremd, nichtig werden vor diesem Schicksal alle Bande des Bluts (6); ja die ohnmächtige Verzweiflung, „der Fluch der bösen Tat", läßt ihn schließlich alle Hemmungen zerreißen: in einem letzten Anfall völliger Verzweiflung wendet er sich gegen den Urheber all seines Elends, und er fügt zum Vatermord den Fluch gegen die eigene Mutter. Und auch hier wieder, folgend der immer wachsenden Intensität des Gefühls, vertieft und übersteigert sich die Metapher bis zum schließlich bildlosen Ausdruck: Im Augenblick, wo er es lassen muß, faßt sich ihm sein gesichertes, angesehenes Leben auf seinem stolzen Besitztum noch einmal im anschaulichen Bilde der "towirs and ha" zusammen — aber mögen sie einstürzen, ihn kümmert es nicht mehr.[1]) Das Gefühl der unendlich trostlosen Gleichgültigkeit gegenüber allen bisher erlebten Werten greift zu einem neuen, vertieften Bild, in dem die Sinnlosigkeit alles Daseins, die Leere und Oede in ihm sich spiegelt: mögen Frau und Kinder (sie repräsentieren zugleich die Familienbande überhaupt) bettelnd durch die weite Welt ziehen — sie sind Fremde für ihn geworden.

Unter der Intensität des individuellen Gefühlsgehalts lösen sich schon die Umrisse: die Vorstellung des weiten Weltraums erweitert gleichsam den Blick über die engen Grenzen des unmittelbar anschaulich Gegebenen hinaus; und nun sprengt die bittere Verzweiflung alle Bildgrenzen: ganz bildlos ist der Fluch: "The curse of hell frae me sall ye beir" (wobei allerdings die Vorstellung der Hölle für den damaligen Menschen noch ein gewisses anschauliches Element bildet).

Die Entstehung dieser reinen Gefühlsmetaphern, geschaffen als momentane Bildungen eines starken Erlebens, läßt sich sehr gut in Fassung A verfolgen.

Dort heißt es: "I'll leave him the weary world to wander up and down", eine deutliche Gefühlsmetapher: die Vorstellung der weiten Welt wird intensiviert durch das "wander up and down", sie wird gleichsam ausgemessen; und dadurch assoziiert sich damit die Vorstellung der *mühseligen* Welt (*"weary* world"). Diese wieder wird in B intensiviert durch das Moment des heimatlosen Umhergetriebenseins in dieser Welt, das Motiv des *Bettelns,* das als reine Steigerung der ersten Vorstellung aus urbildend-metaphorischer Haltung her-

[1]) Zu dieser Vorstellung vgl. Wirth, „Tod und Grab . . ." der einen schott. Aberglauben erwähnt, wonach Schlösser, in denen ein Verbrechen begangen ist, in den Boden einsinken.

aus entstanden ist. — Das ursprünglich als Gefühlsmetapher geschaffene anschauliche Bild wird nun selbst zum Sinnträger: Das Bild des Bettelns faßt in sich die Vorstellung der Verlassenheit, des Elends und Leidens jeder Art.[1]) Ob nun der Schöpfer der Edward-Ballade die Vorstellung des Bettelns ursprünglich erfunden als einzig möglichen Ausdruck seines starken Fühlens, oder ob er, was wahrscheinlicher ist, die Formel noch einmal neu nach ihrem Sinngehalt erlebt und auswertet, bleibt letzten Endes gleichgültig: immer ist es das starke individuelle Fühlen, das, Altes durch vertieften Sinngehalt lebendig machend oder Neues schaffend, urbildend oder sinnbildend, sich seinen adäquaten Ausdruck sucht.

Ergebnis: Beim ersten Lesen hat man von einer Ballade wie dem „Edward" den Eindruck höchster Anschaulichkeit. Das ändert sich bei einem Vergleich mit anderen Balladen, wo man die Wendungen des „Edward" in zahlreichen Variationen antrifft. Der „Edward" scheint sich uns als ein aus lauter formelhaften Wendungen aufgebautes Gebilde darzustellen. Damit aber scheint man die große Wirkung, die von dieser Ballade ausging, die eigene magische Atmosphäre, die uns in ihren Bann zieht, nicht in Zusammenhang bringen zu können. Erst eine genaue Interpretation hat gezeigt, wie in all diesen Formeln gleichsam als Kern ein Dingsymbol (Sinnbildgebärde, Sinnbildhandlung) steckt, (das gewissermaßen eine Steigerung der Anschaulichkeit, nicht unanschaulich, sondern „überanschaulich" ist.). Wie wir schon im allgemeinen Teil sahen, ist bloßes Nennen, bloßes „Antippen" nötig, um den Gehalt dieser bekannten Dingsymbole für die Dichtung wirksam zu machen (so zum Teil noch in Fassung A). Der „Edward", die B-Fassung, geht noch einen Schritt weiter. Hier sind alle diese Dingsymbole in einen großen Organismus eingeordnet: in verbalen Gefühlsmetaphern ist der latente Gehalt lebendig gemacht. Solche verbalen Gefühlsmetaphern, die aus einem Dingsymbol herausgewachsen sind (wie z. Bsp. das bluttriefende Schwert, das rote Herzblut, das Ueberseefahren), führen nun ihrerseits wieder hin zum literarischen Symbol (wie die Gefühlsmetapher der Reue im Falkenmotiv, die zum Symbol des ermordeten Vaters führt) oder stehen im Dienste eines Symbols (einer Sinnbildhandlung) (wie die Gefühlsmetapher der Gleichgültigkeit gegen das bisherige Leben im Dienste der Sinnbildhandlung des Testamentmachens). Dazu kommt die Gefühlsmetapher der penance unter christlichem Einfluß.

[1]) Vgl. auch „Lord Randal" 12 C und H., vgl. auch 11 J.

Das starke Ueberwiegen der Gefühlsmetapher und das Vorkommen selbst eines literarischen Symbols lassen im „Edward“ das Wirken eines bewußten künstlerischen Willens erkennen:[1]) seine Leistung ist die *Form*. Die Form aber, der strenge innere Aufbau, Rhythmus, Wiederholung, Lautmetaphorik, lassen hier noch einmal neu zur Metapher oder zum Sinnbild erstehen, was in den anderen Balladen nur Formel ist. Aber was ist *Formel* überhaupt?

Die Formel entsteht, wie wir sahen, durch das bloße Nennen eines Dingsymbols: ein typisches Erlebnis an einem Ding oder einer Handlung kann und wird sich, eben *weil* es ein typisches, allen gemeinsames und stets wiederholtes Erleben an demselben Ding ist, nun auch sprachlich immer wieder in denselben Worten aussprechen. Das Sprachliche ist dabei ganz sekundär: es ist das Ding, die Handlung, die sich in jenen traditionell gebundenen Lebensformen immer wieder für alle mit demselben Erlebnisgehalt füllt; der *sprachliche* Ausdruck (d. h. also die Formel) kann dann einfach übernommen werden und wird dabei oft unbewußt abgewandelt: die zugrundeliegende Anschauung bleibt. Das Volk ist eben unter dem Druck der Tradition nicht eigentlich sprachschöpferisch, nicht „urbildend“; es behilft sich mit einigen immer wiederkehrenden anschaulichen Wendungen, an die sich nun die ganze Skala der Gefühle gleichsam ankristallisiert.

---

[1]) In dieser Auffassung der E.-Ballade stimme ich mit W. Schmidt überein (Proseminar, Kolloquium), gegenüber Child, Deutschbein (Seminarprotokolle des engl. Seminars Marburg W.-S. 1926/27).

II. Teil.

Schon im Laufe der bisherigen Untersuchung, die allerdings, da sie sich vorläufig auf eine einzelne Ballade beschränkte, noch notwendig einseitig ist, hat es sich gezeigt, wie letztlich all diesem Formelgut stets ein Werterlebnis zugrundeliegt, ja wie gerade der (im romantischen Sinne) poetische Gehalt dieser Ballade, der überpersönliche Wert, der in ihr zur Darstellung kommt, in ihrem Metapher- und Symbolschatz liegt, d. h. genauer in der Art ihrer Verwendung; Metapher und Symbol müssen innerhalb der gesamten Stilisierung eines Kunstwerks als lebendiger Teil dieses Organismus begriffen und gewertet werden. Um diese Erkenntnis für die Balladenforschung wirklich fruchtbar zu machen und das bisher nur intuitiv Erschaute nun auch wissenschaftlich zu stützen, ist eine Untersuchung einer größeren Anzahl von Balladen von verschiedenster Stoffwelt und verschiedenster Stilisierung und Absicht daraufhin nötig. Das wird die Aufgabe des II. Teils meiner Arbeit sein. Zunächst soll versucht werden, in der Gruppe der tragischen Balladen aufzuzeigen, inwieweit das Tragische in der Stilisierung, und speziell in Metapher und Symbol gegeben ist.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, auf Grund und in Auseinandersetzung mit Scheler, Volkelt, Deutschbein, Hebbel usw.[1]) eine Theorie des Tragischen aufzustellen. Das würde den Rahmen dieser Arbeit, die nur eine Betrachtung der künstlerischen Stilmittel und speziell der Bildsprache sein will, sprengen und ist zudem schon in erschöpfender Weise in einer besonderen Dissertation einer Kommilitonin behandelt worden.[2])

Für mich handelt es sich letztlich darum, durch eine Untersuchung, ob und wieweit der tragische Grundcharakter dieser Balladen[3]) rein aus der Stilisirung, d. h. speziell aus Meta-

---

[1]) Scheler, „Zum Phänomen des Tragischen" in „Vom Umsturz der Werte" I, Leipzig 1923. Volkelt, „Aesthetik des Tragischen", 4. Aufl. München 1923. Deutschbein: Vorlesung über „Die Haupttypen der englischen Literatur", W. S. 1926/27 Kapitel über „Die ästhetischen Kategorien". Hebbel, „Mein Wort über das Drama". vgl. auch Elster, „Prinzipien", Kapitel IV.

[2]) G. Fischer, „Das Tragische in der engl.-schott. Volksballade". Marburg 1929.

[3]) der als solcher von G. Fischer nachgewiesen ist und den ich daher als gegeben voraussetze.

phorik und Symbolik, erkennbar wird, in Wesen und Funktion dieser dichterischen Stilmittel tiefer einzudringen.

Es sei mir daher erlaubt, die Schelersche Theorie des Tragischen — die sich im wesentlichen mit der Deutschbeinschen deckt — ohne weiteres als Ausgangspunkt meiner Untersuchung zu übernehmen. Unter Tragik will ich also im Folgenden verstehen „die Vernichtung eines positiven Wertes einer bestimmten Ranghöhe", wobei „die Kraft, die vernichtet . . . . selbst einen positiven Wert darstellen muß."[1] Diese Betonung der Wertverhältnisse bei allem Tragischen[2] weist schon auf eine enge Verbindung von Metapher und Symbol (dieser Versinnlichung eines Wertes) und dem Tragischen hin.

A.a.) Ich muß unter diesem neuen Gesichtspunkt noch einmal mit der Edward-Ballade beginnen, denn diese ist, wie wir gesehen haben, einmal die höchstmögliche Form der Stilisierung — sie ist *reine* Stilisierung — und aus diesem Grunde

---

[1]) Scheler, a. a. O., S. 242. — Deutschbein (Vorlesg.) faßt das Tragische als den Kontrast zwischen der Notwendigkeit und Forderung der Nature und der metaphysischen Freiheit des Objekts. Zur Tragik vgl. auch Deutschbein (Vorlesung W. S. 1928/29: Die Natur rächt sich, wenn der Mensch nicht mit ihr rechnet. Menschliche Wertverwirklichung widerstrebt der Notwendigkeit der Nature=immanente Tragik des Daseins. — Vgl. auch Scheler, a. a. O., S. 252: „Das tragische Phänomen tritt da hervor, wo die Unabhängigkeit des kausalen Geschehens und der immanenten Forderung der Werte in einem konkreten Geschehnis sichtbar wird". Vgl. auch Ermatinger, a. a. O., S. 220 ff.: „ . . . es ist die Polarität von Freiheit des schöpferischen Geistes und Gebundenheit an die materielle Wirklichkeit." Und S. 225: „In beiden einseitigen Wirkungsformen webt Göttliches: in der *Kraft*, die sich nicht begrenzen lassen will, weil sie weiß, daß Begrenzung ihr Tod ist; in der Ordnung, die sich nicht zerstören lassen will, weil sie weiß, daß bloße Kraft sich ziellos verströmen würde, nieniemals schaffen, d. h. Gestalt hervorbringen könnte." Und S. 229: „ . . . Widerstreit des Göttlichen als bildender Kraft mit dem Göttlichen als bildender Ordnung."

[2]) Vgl. Scheler, a. a. O., S. 242: „Alles was tragisch heissen mag, bewegt sich in der Sphäre von Werten und Wertverhältnissen." Vgl. Deutschbein (Vorlesung W. S. 1926/27): „Die Tragik setzt voraus, daß die Wertwelt als tatsächlich vorhanden vom Betrachter angesehen wird."

besonders geeignet, und zum andern ist sie uns *die* tragische Ballade par excellence.

Und da ist das Merkwürdige, daß uns im Grunde die Tragik des „Edward" garnicht mit der eigentlichen Handlung, etwa durch Motivierung, Aufzeigen einer Entwicklung usw. gegeben ist: daß Edward seinen Vater erschlagen hat, angestiftet durch seine Mutter, ist eine an sich nicht notwendig tragische Tatsache, ebensowenig der Tod, der ihn dafür erwartet, denn „nicht der Tod oder ein anderes Uebel, sondern sein Verfallen in Schuld macht das tragische Geschick des Helden aus". (Scheler, S. 267) Aber auch über dieses „Verfallen in Schuld" (wobei der Hauptton auf dem *Verfallen* liegt) erfahren wir eigentlich nichts; denn wie kommt Edward zu dieser Tat? War die Katastrophe, trotz alles verzweifelten Kampfes gegen sie, notwendig, unabwendbar, d. h. tragisch?

All das wissen wir nicht, und doch wird niemand die Edward-Ballade als untragisch bezeichnen wollen. Wir erkennen eben das tragische Ereignis als ein tragisches nur durch die Stilisierung, die das Tragische als Atmosphäre gibt; und zwar im „Edward" hauptsächlich durch Metaphern und Symbole. (Es wird sich zeigen, wie der „Edward" auch in dieser Beziehung das eine Extrem einer kontinuierlichen Reihe darstellt).[1])

So wird eine ganze Reihe von Symbolen und Metaphern aufgeboten, um den mit dem Mord des "father deir" „vernichteten Wert" deutlich zu machen, und zwar sind alle eingeordnet in eine sich auf das Wort "father" zuspitzende Steigerung: das Motiv des "hauke sae guid", der "reid-roan-steid", das Symbol des roten Blutes (negativ durch das Blut am Schwert, positiv durch das „rote Herzblut") usw.. Man vergleiche dazu noch das oben über "penance" Gesagte.

Auf den vernichtenden Wert, der zugleich durch seinen Sieg seinen Unwert gegenüber dem vernichteten offenbart,[2]) obgleich er selbst „von einer bestimmten Ranghöhe" sein muß (Scheler, siehe oben), beziehen sich die *Testaments*-symbole:

---

[1]) Ich kann mich bei Angabe der betreffenden Symbole oder Metaphern auf meine frühere eingehende Interpretation beziehen.

[2]) Vgl. Scheler, a. a. O., S. 243: Ein Wert wird vernichtet „durch Träger irgendwelcher niedrigerer oder gleicher positiver Werte, niemals aber höherer Werte."

Dem vernichteten Wert der Liebe zum Vater steht hier die Gebundenheit an die Sippe entgegen, eine Gebundenheit, die in den Symbolen des Besitzes, der Familie, der Mutter (auch diese symbolisiert nur als Achtergewicht der dreifachen Steigerung und deren Auflösung[1]) die enge Bindung an die Sippe; sie ist der Inbegriff dieser Bindung) durch die Einbeziehung in das Testament, das Symbol des Abschiednehmens, zugleich abgewertet wird.[2]) Die Sippe ist es, die äußerlich den Sieg davon getragen hat[3]) über die Liebe, aber nun triumphiert gerade in ihrer Vernichtung die Liebe zum Vater über die Sippe: auch diese ist Edward mit einem Male wertlos geworden, nun die Liebe in ihm getötet ist, seine eigene Existenz selbst ist ihm sinnlos geworden: er kann nur noch den Tod wollen. Der einfache Totschlag ist also schon hier gesehen als der ewige Konflikt zwischen Liebe und Pflicht (hier speziell Liebe zum Vater und Pflicht gegen die Sippe), der in der Corneilleschen Tragödie klassisch geworden ist.

(Man könnte den Konflikt des „Edward" auch als den uralten Gegensatz Vater-Sohn auffassen: der triumphierende Wert wäre dann wieder die Liebe zum Vater (die hier ineinsfiele mit der Sippenbindung) (Symbole Strophe 1—4), die E. vernichtet hat zugunsten des anderen Wertes: seines Rechtes auf Unabhängigkeit, seiner eigenen Existenz, seiner Familie usw. (Symbole Strophe 5—7). Wahrscheinlich gemacht wird diese letzte Lösung besonders durch seine dämonische Anlage, die sich in der magischen Atmosphäre offenbart und die ihn gegen alle Bindung treibt.)

Daß aber dieser Konflikt als ein ewiger und allgemeiner, überindividueller gesehen, daß diese Wertvernichtung als „unentrinnbar", „notwendig", vorhergewußt, als im Dasein notwendig selbst begründet[4]) erkannt ist, zeigt die vollkommene

---

[1]) Vgl. hawk-steed-father in 13.

[2]) Zum Testament vgl. Anmerkung zu „Lord Randal" (siehe unten.) Vgl. auch E. E. Perrow, "Will and Testament Literature" (Publications of the Wisconsin Academy of Sciences, vol. XVII.)

[3]) Vielleicht war es Rache für die Mutter, oder aber Rache überhaupt, und die Mutter ist nur Inkarnation dieser Bindung an die rachefordernde Sippe.

[4]) Vgl. Scheler, a. a. O., S. 246: „Wesen des Tragischen .... exemplarischer Charakter für einen Wesenszug unserer Welt." „Im tragischen Vorkommnis ahnen wir eine Weltbeschaffenheit."

Stilisierung des Geschehens in der Symmetrie des Aufbaus und speziell der Symbole, von denen jedes einen Zug im Ganzen darstellt, in einer planmäßigen Steigerung zu einem Höhepunkt (Vgl. „Edward"-Interpretation): das Geschehen wird so völlig abgehoben von seiner einmaligen empirischen Realität, das einmalige Geschehen geht in solcher Stilisierung eine Synthese mit einem rein Geistigen, der reinen Form, ein und wird so zu seiner „individuellen Idee" im Sinne der Romantik erhoben. Die Ballade wird so im Goetheschen Sinne symbolisch. Zugleich aber wirken Metapher, Sinnbild, magisch steigernde Wiederholung, stets ausmündend ins völlig irrationale „O", zusammen, um das ganze Geschehnis in eine magisch-dämonische Atmosphäre zu hüllen, die allein jenes Irrationale, den dunklen dämonischen Trieb in Edward, die tiefste Ursache seiner Tragik[1]) erleben, nicht intellektuell fassen läßt.

Zu diesem reinen Typus, in dem der tragische Gehalt allein durch die tragische Atmosphäre, d. h. aber durch die Stilisierung und speziell durch die Bildformen des Irrationalen, Metapher und Symbol, gegeben ist, gehört ausser dem „Edward" nur noch die Ballade „Lord Randal" (Child 12.)

„Lord Randal" ist, ohne den strengen Aufbau des „Edward" zu erreichen, ein schlagendes Beispiel dafür, wie ein Ereignis als tragisch gegeben wird, ohne daß wir es rein logisch-verstandesmäßig als tragisch fassen können.[2]) Wir *erleben* das Geschehen als ein tragisches in der tragischen Atmosphäre. Ohne daß wir genau sagen könnten, wie das Geschehen im einzelnen sich vollzogen hat, welches die Motive waren, so erleben wir doch ganz intuitiv, rein durch die Art der Stilisierung, in der nichts als die Katastrophe gegeben ist, daß es bei dem Tode Lord Randals um mehr geht als ein einmaliges Geschehen, das als solches — es handelt sich um Lord Randals Vergiftung durch seine true-love — nur traurig wäre: in seinem Tod, der ganz real gegeben ist, spüren

---

[1]) Vgl. Tillich, „Das Dämonische", S. 37: „Eine Tragödie ist nur auf dämonischer Grundlage möglich." Vgl. auch Deutschbein (Vorlesung W. S. 1926/27) zur Tragik: Der Mensch steht zwischen Wertwelt und Seinswelt (s. o.): Die Nature versucht uns durch ein Stück Natur, das in uns ist = Dämonie.

[2]) Es ist bezeichnend für die Volksballade, daß sie nic logische Gesichtspunkte befolgt, sondern vielmehr klangliche und inhaltlich-stimmungsmäßige Assoziationen.

wir zugleich mehr, einen Hintergrund, eine Wertvernichtung in ihm und durch ihn, diesen Einzelnen, sodaß Lord Randal und sein Schicksal zum Symbol eines überindividuellen Geschehens werden. Ohne diesen Symbolcharakter aber ist, wie wir sahen, wirklich tragisches Geschehen bezw. eine wahrhaft tragische Gestalt garnicht möglich; denn nur ein transzendental gesehenes Trauriges ist tragisch, weil in der Struktur des Seins selbst liegend, ein Gesetz des Seins: das tragische Einzelgeschehen ist dann nur gleichsam eine Konkretisierung des Transzendental-Tragischen.

Ebensowenig wie im 'Edward' (Child Nr. 13) ist das tragische Geschehen entwickelt: inhaltlich ist nichts gegeben als die Tatsache der Vergiftung Randals durch seine true-love und sein Testament vor seinem Tod. Wie im „Edward" sorgt aber eine strenge Stilisierung dafür, daß diese scheinbare Zufälligkeit zu etwas Wesentlichem wird. Es kommen hauptsächlich folgende Punkte in Betracht: a) Zweiteilung jeder der streng parallel gebauten Strophen in Frage und Antwort, b) steigernde Wiederholung in Strophe 1—5. Strophe 6 bringt die Enthüllung, dann folgen die Testamentsstrophen: *vier*malige Wiederholung („Edward" ist strenger gebaut), c) der monotone Refrain "Lord Randal, my son, my handsome young man", der durchgeht, und besonders " Mother, make my bed soon / I'm wearied with hunting" in Strophe 1—5, was dann in der Katastrophe wechselt: bis zum Schluß (Strophe 6—10) heißt es dann: "I'm sick at the heart / and fain would lay down." Das führt nun zu dem wichtigsten Punkt, der *Symbolik*, in der m. E. wie in 13 der tragische Gehalt sich birgt, denn diese Stilisierung allein könnte wohl das Ereignis als notwendig, nicht zufällig charakterisieren, aber es muß darum noch nicht tragisch sein:[1]) wir müssen den Kampf zweier Werte in den Symbolen erleben:

So erscheint in Strophe 1 (Fassung A) das "make my bed soon" als einfache unsymbolische Tatsache, die ganz rea-

[1]) Symbole können natürlich nicht das Tragische an sich geben, sondern nur das Irrationale, den Wert, der dabei aktiv oder passiv irgendwie mitspielt, im Bilde darstellen. Daher ist auch eine Ballade wie Child 11, die einen ganz ähnlichen Fall behandelt wie 12, untragisch, weil hier der irrationale Hintergrund fehlt: sie bleibt im Traurigen stecken. Ein äußeres Zeichen ist, daß Symbole fehlen. Das Ausrechenbare in der Ballade, das in dem deutlichen Verhältnis Ursache-Wirkung (Vergessen-Strafe) liegt, ist untragisch.

listisch aus der folgenden Begründung "I'm wearied with hunting" usw. sich zu ergeben scheint. Schon durch die monotone Wiederholung durch 5 Strophen hindurch werden wir irgendwie irritiert, unruhig, aufmerksam gemacht, „zu tieferem Sinnbezug aufgefordert",[1]) auch wenn wir *nicht* wissen, daß "make my bed" eine Formel ist, die fast nur beim Toten-bett gebraucht wird:[2]) und in 6 wird plötzlich die Lösung gegeben: "I'm sick at the heart". Auf diesem Höhepunkt, wo die stets sich steigernde Spannung in Frage und Antwort sich löst im direkten Geständnis: "O yes, I am poisoned", wird auch "I'm wearied with hunting" abgelöst durch "I'm sick at the heart": was wir schon immer spürten in der ständigen monotonen Wiederholung, was wir schon als Gewißheit fühlten, wird plötzlich bestätigt: "I'm sick at the heart". Und das ist die Wahrheit, ohne Bild:[3]) er ist nicht nur müde im physischen Sinn, seine Müdigkeit ist ein Müdesein vom Leben.[4]) Das Erleben (das *wir nicht* kennen lernen) hat seinen Lebensnerv getroffen, hat ihn innerlich zerbrochen: "sick at the heart". Von hier aus fällt nun rückwärts ein neues Licht auf das "wearied": es wird tiefer, inhaltsvoller: wie das "sick at the heart" uns mit um so größerer Wucht trifft, je mehr unsere innere Unruhe (hervorgerufen durch das monoton wiederholte "I'm wearied . . .") uns schon darauf hinwies, um so tiefer, bedeutungsvoller, „hintergründiger" wird nun seinerseits das "wearied". Es wird (durch Stellung wie in 13) zum literarischen Symbol, das in steter Steigerung schließlich zur Sprengung, zum bildlosen Ausdruck führt.[5]).

Aber ist nicht das "sick at the heart" selbst nur ein Bild für das "poisoned", d. h. seine Todeswundheit? Doch

---

[1]) Vgl. zu diesem irrationalen Moment in jeder rhythmischen Wiederholung die Technik und das Wesen des Refrains (III. Teil).

[2]) Die Lösung gibt 12 H_{11}: "On the church yard", vgl. auch 16 E_6, 84 A_9, 52 A_{23}, 7 B_{16}. Das Motiv des Totenbettes findet sich auch in einem von Gérard de Nerval, "Les Filles du Feu" (Paris 1856, S. 158) mitgeteilten französischen Volkslied, wo es heißt: "Allez ma mère, allez devant / faites moi dresser un beau lit blanc". Der Held stirbt dann gleich darauf.

[3]) Vgl. den Bau in 13. Das "sick" ist selbst immer noch anschaulich: vgl. das "gang" in 13.

[4]) Vgl. F, Str. 2: "For life is a burden that soon I'll lay down."

[5]) d. h. zum direkten, denn "sick" ist anschaulich (s. o.)

so viel ich sehe, führt nicht das „sick" zum "poisoned", sondern umgekehrt: der tiefste Grund seines Elends ist nicht das Vergiftetsein, sondern der Schmerz darüber, daß seine true-love ihm das angetan hat. Das "poisoned" ist die empirische Wahrheit, die das "sick at the heart" real, unmittelbar nahe, spürbar macht (und so in gewissem Sinne vertieft); aber dies "poisoned" selbst bekommt erst seine tiefere Bedeutung, seinen Sinn durch das "sick at the heart": es ist gleichsam die transzendentale Wahrheit: das einmalige Geschehen des Vergiftens bekommt von hier aus erst seinen transzendentalen Sinn: es ist mehr als ein Zerstören der physischen Natur: es wird zugleich als Wertzerstörung gesehen, es wird, wieder in unbewußter, rein durch die Stellung gegebener Schöpfung zum Symbol der Wertzerstörung. Von hier aus, von "sick" und "poisoned", bekommt zugleich das "make my bed soon" einen neuen tiefen Sinn: wieder ist es nur die Bestätigung dessen, was wir schon ahnten (in der Wiederholung), aber das "sick at the heart" macht es ganz offenbar, daß das "deathbed" gemeint ist. "Make my bed" ist ganz real gesehen und bleibt im Bild des "wearied", die Idee des letzten Bettes wird impliziert und erst klar durch das "poisoned".[1])

Es handelt sich also um eine Wertvernichtung, die durch die vorhin erwähnte Stilisierung (Symmetrie, Wiederholung) zugleich als Notwendiges und Allgemeines, über den empirischen Einzelfall Hinausweisendes erscheint. Der zerstörende, siegende Wert, der aber dann doch dem zerstörten gegenüber als Unwert empfunden wird, liegt nun wie in 13 wieder im Testament, der Absage an das, was jetzt für Randal nichts mehr bedeutet.[2]) Hier ist das Testament noch nicht zur künstlerischen Wirkung gebracht, es enthält aber schon den Keim, der dann im „Edward" zur vollen Entfaltung kommt.

---

[1]) Ebenso in D, während in B und C die Steigerung und Lösung fehlt: es heißt "sick" von Anfang an. H. und I haben von Anfang an: "there's a pain in my heart."

[2]) So z. Bsp. macht der Ritter in der deutschen Ballade „Die Frau zur Weißenburg" (Uhland, S. 287), der von dem Geliebten seiner Gemahlin auf deren Geheiß erstochen ist, ein „sarkastisches" Testament wie Edward: er empfiehlt die Kinder „Gott dem Allmächtigen, der weiß wo sie sind", seinen Reichtum „den Armen, die Reichen haben genug," sein Weib „dem Grafen Friedrich, den sie schon immer lieber mochte," sein Schloß überläßt er „den Flammen". Hier wird das Abwerten des im Testament Symbolisierten ganz deutlich.

Also auch hier wieder tritt als Wert die Liebe hervor, die vernichtet wird durch das "poisoning" des Mädchens — ist es Verrat, oder wurde sie gezwungen durch irgendein Interesse der Sippe? Wir wissen es nicht, wir erleben nur in einer Reihe von Symbolen bezw. Gefühlsmetaphern die zerstörte Liebe, mit der alles Liebe auf Erden zugleich mit zerstört zu sein scheint (hawks und hounds sterben mit ihm!) und die Testamentssymbole lassen ahnen, wie irgendwie das Zerstörerische und in seinem Sieg als Unwert Erkannte in der Sippengebundenheit begründet liegt.

Neben diesen beiden Balladen, die in ihrer völligen Durchstilisierung (besonders 13), wo Symbole und Metaphern in einem großen Organismus in lebendige Beziehung zum Ganzen gesetzt werden, wie schon gesagt, nur ein Extrem der Balladenreihe darstellen, steht noch eine kleine Gruppe solcher tragischen Balladen, die, weniger streng komponiert als 12 und 13,[1]) doch mit diesen das eine gemeinsam haben, daß sie nämlich überhaupt nur verständlich und sinnvoll werden — und d. h. natürlich in diesem Fall auch: nur als tragisch empfunden werden können — durch ihre Symbolik bezw. Metaphorik.

Dazu gehören *242* (The Coble of Cargill), wo die Dämonie, die die Gestalt des eifersüchtigen Mädchens, das seinen Geliebten tötet, zur wahrhaft tragischen macht, in einer Reihe von Symbolen bezw. Metaphern zum Ausdruck kommt. Vergleiche besonders Strophe 3 und 4, wo die Polarität Liebe-Tod in der Dämonie durch das Dingsymbol des "his bed was made . . ." (vgl. 12), das Gedanken an Totenbett *und* Hochzeitsbett erweckt, ihren adäquaten Ausdruck findet. In der verbalen Gefühlsmetapher "but it was far better made into the bottom of bonnie Tay" erleben wir zugleich das Schicksalhafte, Abgründige, wahrhaft Tragische dieser eifersüchtigen Liebe. Vergleiche auch Strophe 9, 11, 14 ff.

214 (The Braes o Yarrow), wo wieder die Liebe im Untergang als triumphierender Wert gegenüber der übermächtigen Sippe nicht durch Motivierung,[2]) sondern nur durch Symbole verständlich wird, die gleichzeitig das Vorhergewußt-

---

[1]) Zum Teil ist schon äußere Entwicklung gegeben, aber keine Motivierung.

[2]) Es handelt sich um den Tod des Helden im Zweikampf mit den Brüdern seiner Frau, die ihn für einen "unmeet marrow" halten, ein an sich nicht notwendig tragisches Geschehen.

sein der Katastrophe, ihre Unabwendbarkeit und Notwendigkeit[1]) deutlich machen: vergleiche besonders A_1 E_{10}: "I dreamed I was pouing the heather green" — nämlich zum Totenbett, wie sich aus der Parallelstrophe A_3 ergibt.[2]) Vergleiche auch Strophe A_5, die die Dingsymbole (Symbolhandlungen) "to hawk" (= friedliche Tätigkeit) und "to wield the brand" (= Fehde)[3]) anschaulich-symbolisch gegeneinanderstellen: es geht hier auf Leben und Tod. Man vergleiche auch die Metaphern des irrationalen Gefühls in der Wiederholung "high, high hill" (E_5 und E_{11}), die mit Anschaulichkeit nichts mehr zu tun haben.

170 (Queen Jane), deren Tragik[4]) in der notwendigen Antithetik des Lebens selbst liegt, das Schöpfen und Zerstören als seine beiden Pole in sich schließt. Der Hauptanteil der Stilisierung des Geschehens zur Tragik kommt hier der Antithese und Parallelität (besonders A_5) zu, das eigentliche Symbol und die Metapher treten dagegen zurück. Vergleiche nur die starke Gefühlsmetapher A_4: "O the flour of England must flurish no more," in der Schmerz und doch zugleich Anerkennung der Notwendigkeit des Vergehens aller Schönheit und alles Lebens liegen.

In *114* (Johnnie Cock) geht die Symbolik bereits völlig in den Mythos über: ihre Untersuchung würde eine gesonderte Arbeit nötig machen.[5]) Ich weise in diesem Zusammenhang nur auf die wichtigen Dingsymbole der "iron bands" (A_1 u. ö.), des "buss o broom" (A 6 u. ö.) hin, in denen das Magisch-Schicksalhafte zum Ausdruck kommt.

---

[1]) Vgl. Strophe 10: "cowardly loon", das Schicksal wie der "silly old man" in 7.

[2]) Zum „Bettmachen" überhaupt vgl. 32_{15}. Wird hier mit der Zauberkraft von "heather" und "broom" gespielt? Vgl. Teil III dieser Arbeit.

[3]) E_6 hat "to drink the wine — to wield the brand —" Dazu vgl. Grimm, „Rechtsaltertümer", S. 263, wo Wein einen friedlichen Vertrag bedeutet.

[4]) Es handelt sich um den Tod der Königin bei der Geburt ihres Kindes.

[5]) Ich verweise auf die Behandlung dieser Ballade in den Protokollen des englischen Seminars in Marburg (W. S. 1926/27) über englisch-schottische Volksballaden (Prof. M. Deutschbein).

A. b.) Das dem „Edward“ und „Lord Randal” gerade entgegengesetzte Extrem in der Balladenreihe stellt die Ballade “Bewick and Graham” (Child 211) dar: auch hier ist das Geschehen stilisiert, aber in völlig anderer Weise: es ist in seiner Entwicklung gegeben, allseitig motiviert und schon dadurch als tragisch gekennzeichnet. Wir werden aber in einer genauen Analyse dieser Ballade erkennen, wie gerade hier das Irrationale und damit die eigentlich tragische Atmosphäre fehlt. Nur an einzelnen Stellen ist ein Ansatz dazu spürbar — und an diesen Stellen finden sich bezeichnenderweise einzelne Symbole bezw. Metaphern, die jedoch nicht lebendig in den Gesamtzusammenhang eingeordnet sind wie im 'Edward'.[1]).

In der Geschichte von den beiden Freunden, die durch ein leichthin gegebenes Wort ihrer Väter zum tödlichen Zweikampf gegeneinander gezwungen werden, handelt es sich wieder um die Tragik der Generationen[2]), die verschiedene Werte als maßgeblich anerkennen. Die junge Generation, gegen ihren Willen gezwungen, sich für die Ehre zu entscheiden, die sie doch nicht mehr als höheren Wert anerkennt, muß damit ihren eigenen höchsten Wert, die Liebe (Freundestreue), zerstören, die aber gerade jetzt als der höhere Wert von beiden deutlich wird.

Eine genaue Analyse des Textes ergibt eine dopelte Tragik: a) die Tragik des alten Graham: noch mitten im alten Ehrbegriff stehend, muß er sich für die Ehre entscheiden, obgleich er weiß, daß er seinen Sohn dadurch verliert. Gerade weil er seinen Sohn liebt (Str. 54,55), muß er dessen Rechtfertigung im Zweikampf fordern und so ihn zugleich in den Tod treiben. Die Ballade aber läßt nun diesen Wert der Ehre als Unwert gegenüber der Freundestreue heraustreten (Str. 56). Dies alles ist genau entwickelt und motiviert (ohne Symbol) in Strophe 5, 6, 13, 15, 17.

b.) Die Tragik des jungen Graham: er hat nicht zu wählen zwischen Ehre und Liebe — dieser Kampf ist längst innerlich entschieden zugunsten der Liebe: er teilt die Ehrauffassung seines Vaters nicht mehr[3]) — sondern zwischen Vaterliebe

---

[1]) Auf die völlige andere Stilisierung dieser Ballade gegenüber den bisher betrachteten machte mich W. Schmidt (Kolloquium) aufmerksam, allerdings ohne die Beziehung auf die Symbolgestaltung.

[2]) Vgl. „Edward“, 2. Lösung.

[3]) Vgl. Str. 32: “Away . . . . and of all that talk then let us be.” Vgl. auch Str. 14 und 34.

(Sippe) und Freundesliebe:[1]) er folgt den Blutbanden, aber mindestens ebenso hoch steht ihm der andere Wert, den er damit vernichten muß (vgl. Str. 27/28), die Liebe zum Freund.[2]) Als tragische Hauptszene ist daher die große Kampfszene Str. 27—48 ausgestaltet: die beiden Freunde *müssen* gegeneinander kämpfen, weil sie durch den Zusammenhang mit der alten Generation in deren Ehrbegriff eingespannt sind: Graham kann nicht gegen seinen Vater kämpfen. Nur so, als die Erkenntnis der notwendig-unausweichlichen Vernichtung, nicht als innerliche Anerkennung des Ehrenstandpunktes, ist Grahams dreimaliges "Come over this ditch and fight with me" (33,35,37) zu verstehen. Die Liebe als der vernichtete höhere Wert wird wiederholt deutlich hervorgehoben, jedoch völlig unsymbolisch, mit und in der inneren und äußeren Handlung gegeben.[3]). Eine dieser rein verstandesmäßig gegebenen Motivierung entsprechende Stilisierung, die durchgehende Antithese bezw. Symmetrie in Rede und Handlung der Gestalten, hebt die immerhin recht zahlreichen realistisch geschauten Einzelheiten (wie z. Bsp. die Rechnung Str. 7) wenigstens teilweise auf. Diese (bei „Edward" ganz fehlenden) realistischen Einzelzüge sind nicht zum Symbolischen erhoben, sondern im Anschaulichen stecken geblieben:[4]) für den eigentlichen Gehalt der Ballade sind sie ganz unwichtig. Wo aber wirklich Symbole stehen, bilden sie nicht einen Zug im Ganzen (vgl. 13), sondern sind bloße äußerliche Schnörkel und meist völlig formelhaft: vergleiche "thirty and three" (Str. 48 und 8), "three sons" (Str. 9), "three men" (Str. 32), "three words" (Str. 44).[5])

So macht also diese Ballade den Versuch, einmal ohne das volkstümliche Dingsymbol und die daraus abgeleitete Metapher, rein durch eingehende Motivierung und logische Entwicklung des Geschehens das Tragische zu gestalten — ein in der englisch-schottischen Ballade sehr seltener Fall und eigentlich unvolkstümlich: die echte Volkspoesie kennt keine logische Verknüpfung. Aber gerade deshalb fehlt auch dieser

---

[1]) stark antithetisch in Str. 18/20: zugleich Entscheidung motiviert.

[2]) Vgl. seinen Selbstmordentschluß Str. 21, 23, 47, 48.

[3]) So in Str. 14, 20, 21, 23, 28, 30.

[4]) Vgl. Str. 22, 24, 25, 26, 42, 43.

[5]) Auch die Wiederholung dient nicht zur sinnbildlichen Vertiefung, sondern zur einfachen Anknüpfung, siehe Str. 9/10, 49/50.

„tragischen" Ballade ein wesentliches Charakteristikum: die tragische Atmosphäre. Die Werte werden nicht mehr erlebt, sondern über sie wird abgehandelt in kühler Dialektik. Die Entscheidung zwischen zwei Werten aber liegt nie in der bloßen Sphäre des Verstandes, sie läßt sich daher auch nicht einfach verstandesmäßig motivieren, sondern nur im Bild (Symbol oder Metapher) als etwas Irrationales fassen.

So ist "Bewick and Graham" trotz allem letzten Endes nicht mehr tragisch empfunden; denn wo das Tragische stilistisch nicht mehr gestaltet werden konnte, d. h. wo es nicht „als seelische Schau und Triebkraft"[1]) wirkt, da ist auch das Tragische nicht eigentlich mehr gesehen.

(Wie man auch trotz aller Motivierung doch nicht ganz ohne das dichterische Bild auskommt, beweisen einzelne Symbole bezw. Gefühlsmetaphern, die sich immerhin an einzelnen Stellen finden und einen Ansatz bezw. einen Rest echt tragischen Erlebens darstellen, so z. Bsp. das Zwingende in der Entscheidung des Vaters und der vergebliche Kampf des jungen Graham gegen diese Entscheidung, dargestellt in der Symbolhandlung des Handschuh-Hinwerfens,[2]) die der Sohn nicht verstehen *will* (Str. 16), oder die metaphorischen bezw. symbolischen Formeln zur Betonung des höheren Wertes der Freundesliebe: Strophe 23 heißt es: "I shall never eat bread again," Strophe 39: "the salt tear stood *long*(!) in his eye" Strophe 51: "bury my bully Graham on the sunside", und vor allem Strophe 54, in der die ganze Tragik des alten Graham beschlossen ist,[3]) schließlich noch die Gefühlsmetapher in der steigernden Wiederholung des dreimaligen Anrufs: Strophe 28,44 u. ö.

A. c.) Der meist vertretene Typus der tragischen Balladen aber ist eine Mischform: diese Balladen haben nicht die völlige strenge Stilisierung von 13 und 12, sie geben wie 211 Einzelheiten, einmaliges Geschehen in seiner Entwicklung; aber eine genaue Untersuchung hat gezeigt, wie in all diesen Fällen die gegebene Motivierung nicht ausreicht, um die Ballade als wahrhaft tragisch, d. h. das Geschehen als notwen-

---

[1]) Ermatinger, a. a. O., S. 28 ff.

[2]) Zum Handschuh-Werfen als Symbol des ausgesprochenen Bannes oder der Aufforderung zum Kampf vergleiche Grimm, a. a. O., S. 211.

[3]) Str. 54: "With that bespoke my good lord Grahame: "O man, I have lost the better block; / I have lost my comfort and my joy, / I have lost my key, I have lost my lock."

diges, überindividuelles, als einen Wesenszug des Seins zu fassen. Das aber leisten überall Symbole bezw. Metaphern, wobei die Motivierung in den einzelnen Balladen mehr oder weniger stark zurücktritt.[1])

Diese Hauptgruppe zerfällt nun deutlich in solche Balladen, in denen das Tragische in den Symbolen des eigentlichen *Textes* und eine kleine Gruppe solcher, wo es ausschließlich im *Refrain* zum Ausdruck kommt. Dazu kommen einzelne, in denen nach ihrer ganzen Stilisierungsweise, vor allem nach Art und Verwendungsweise der Symbole bezw. Metaphern der eigentlich tragische Konflikt (trotz vorhandener tragischer Anlage) nicht mehr verstanden ist.

Als Beispiel für die erste Gruppe (Tragisches in den Symbolen des Textes) diene „Earl Brand" (Child 7).

A. c. 1.) „Earl Brand" ist ein Musterbeispiel dafür, wie durch Symbole die eigentlich tragische Atmosphäre geschaffen wird, obgleich diese Ballade, im Unterschied von etwa 12, 13, mehr als die bloße Katastrophe, ja sogar die ganze Entwicklung der Tragik, in Form einer fortlaufenden Erzählung gibt, die auch das Handeln im einzelnen motiviert. Im *einzelnen*, aber um die treibenden Kräfte, die dahinterstehenden Werte zu erfassen, muß zu dieser Motivierung noch ein Anderes hinzutreten, das dies Ueberindividuelle, das Grundsätzliche des Geschehens, also seinen Symbolcharakter deutlich macht, und das ist hier vor allem durch Anwendung von Symbolen, bzw. Metaphern erreicht, die der logisch-verstandesmäßigen Erkenntnis und Begründung der Fakta jenen irrationalen Hintergrund geben, den wir in jeder Tragik letztlich spüren. Wir fassen so die Tragik als ein Eingebundensein in eine irrationale Konstellation. Eine Angabe des Inhalts, wie er sich rein aus dem Text erschließen läßt, wird zu zeigen versuchen, wie in der bloßen Entwicklung des Konfliktes und seiner Motivierung die Tragik des Geschehens, wenigstens zum Teil, direkt aufgezeigt wird.

Fassung A*: Die Lady läßt sich von dem Earl o Bran entführen. Sie treffen unterwegs "old Carl Hood", der sie verrät; der Vater sendet seine Leute ihnen nach: Earl Brand besiegt sie alle, wird aber dann von Carl Hood tödlich ver-

[1]) So neigen mehr zum ersten Typus (12,13) die Balladen 7, 16, 49, 51, 58, 64, 70, 91, 114, 170; 178; 194; 196, 214, 233, 242, zum zweiten (211)- 65, 66, 69, 162, 173, 190, 203, 239, 204, 269.

wundet. Er stirbt, indem er die Lady seinem Bruder zur Gattin gibt.

Fassung B: (Douglas Tragedy) weicht in folgenden Punkten ab: 1.) Wir erfahren direkt nichts von dem Einverständnis der Lady. 2.) Es fehlt die Gestalt das Carl Hood. 3.) Der Vater und die Brüder kämpfen selbst und fallen. 4.) Lady Margret stirbt Lord William nach.

Ist nun ein so entwickeltes und motiviertes Geschehen seiner Anlage nach tragisch? In A* träte allenfalls die Lady als tragische Gestalt heraus: dadurch, daß sie in der Entführung sich den Geliebten zu sichern wünscht, bringt sie ihn in Gefahr und verliert ihn so für immer. Aber solange wir nicht jenen Schritt der Lady als notwendig, zwingend, als Ausfluß und Verwirklichung eines unbedingt anerkannten hohen Wertes, etwa ihrer Liebe zu Earl Brand, miterleben, ist er bloße Schuld, die gestraft wird.

Die andere in der Fabel angelegte Tragik, daß nämlich die Lady in den Kampf zwischen Sippe und Geliebten gerät, ist deutlicher in B gesehen, wo statt der Leute des Vaters er selbst und ihre Brüder im Kampf gegen den Geliebten fallen. Aber auch hier kann von einer eigentlichen Tragik nur dann die Rede sein, wenn die Sippenzugehörigkeit, Liebe zum Vater usw. irgendwie als ein Wert heraustreten, von dessen Vernichtung die Lady im Innersten getroffen wird.[1])

Und ist nicht schon in B dieser Schmerz der Lady angedeutet durch die Worte (Str. 7): "O hold your hand . . . true lovers I can get many a one / but a father I can get never mair"? Ganz wörtlich genommen bedeutet das eine Abwertung der Liebe des Earl Brand zugunsten des Vaters in Form eines einfachen Rechenexempels: je weniger Exemplare einer Art vorhanden sind, umso größer der Wert des einzelnen. Aber wem würde es einfallen, ein so rechnendes Verfahren dem Mädchen in diesem Augenblick unterlegen zu wollen: es ergibt sich an diesem Punkte von selbst eine symbolische Deutung: wie immer ist hier ein Wert, ein Qualitatives unter dem Bilde eines Quantitativen gegeben. (Die große Liebe zu etwas, dessen Verlust einem unersetzlich erscheint, wird auch im „Edward" (13 B) zweimal durch dieselbe Formel ausgedrückt: vom „hawk" heißt es (Str. 1.): "And I had nae mair bot hee", und umgekehrt sagt die Mut-

[1]) Diese letzte Tragik betont auch W. Schmidt (Proseminar) aber ohne Beziehung auf das im *Symbolischen* sich aussprechende, notwendige *Bewußtsein* eines vernichteten Wertes.

ter, um seine Trauer um die "steed" als gegenstandslos hinzustellen: "Your steed was auld and ye hae got mair" (Str. 3), vergleiche auch 88 A_2.) Die Ausschließlichkeit, die Einzigartigkeit des Besitzes drücken bei einem Ding zugleich die Kostbarkeit, den hohen Wert aus: das einzige Ding ist das wertvolle, liebe, und so kann das eine sprachlich für das andere eintreten; Gefühle der Liebe, der Schätzung, des Zusammengehörigseins treten ins Bewußtsein schon bei Nennung des einzigen Dinges: es wird zum Dingsymbol. Und so wird zur Bezeichnung auch eines geliebten Menschen schließlich die Einzigkeit seines Besitzes als *der* der Intensität des Gefühls für ihn am meisten entsprechende Ausdruck gewählt, (ohne daß man noch an den Ursprung dieser „Symbol-Metapher" denkt).

Noch in einem zweiten Symbol spricht sich die Liebe zum Vater aus (B/8): die Lady verbindet ihres Vaters Wunden "that were redder than the wine".[1]) Wie im „Edward" ist auch hier das Dingsymbol des Kostbaren, Teuren, Lieben hineingenommen in eine Gefühlsmetapher für das abstrakte „er war ihr über alle Maßen lieb".[2]) Entscheidet sich nun also Lady Margret für den Vater, d. h. für das Prinzip der Sippe, gegen die Liebe? Wie in B nichts von der Zustimmung, ja Aufforderung zur Entführung von seiten der Lady[3]) gesagt ist, so könnte man an eine unfreiwillige Entführung (in B) denken und auch ihre Worte "You have left me no other guide" (B/9) dahin auslegen, daß sie Lord William die Schuld an ihrem Unglück gibt. Damit aber wäre die Ballade untragisch: es fehlt der zerstörende Wert, für den sie sich entschieden hat, (den sie allerdings hinterher als Unwert gegenüber dem zerstörten empfinden kann). Dieser Wert aber ist ihre Liebe zu Lord William, die sich wiederum in B nicht direkt, sondern in Symbolen kundgibt: vergleiche besonders $B_{18}/_{19}$ das Symbol der Blumen, die aus ihren Gräbern wachsen und sich vereinigen.[4])

---

[1]) Vgl. das über „Edward"' Gesagte. (Thy haukis bluid. .)

[2]) Vgl. auch 26_7: "She lift up his bloudy hed / And kist his wounds that were so red."

[3]) Vgl. A_3: "O guid Earl o Bran, I fain wad see / My grey hounds run over the lea."

[4]) Diese Strophen gehören allerdings als Standard-Strophen zu den Gemeinplätzen vieler Balladen (vgl. 63, 73, 74, 75, 76, 87), aber warum stehen sie gerade hier? Daß sie in B nicht erst von Scott angehängt sind, beweisen auch Fassung

Die Tragik des Earl Brand selbst ist in B nicht so stark gesehen: wohl kommt seine Liebe zu der Lady in der Erwähnung der "milk-white steed", die er ihr überläßt (I,C), zum Ausdruck, aber nichts zeigt, wie weit diese Formel hier noch lebendig ist. In B_{16} bittet er: "Lay Lady Margret close at my back and the sounder I will sleep".[1]) Darin liegt das Vorherwissen seines Todes und zugleich ein gewisses Befriedigtsein: er ist glücklich in ihrer Liebe selbst im Tode, den ihm diese Liebe leichter macht. Ja, durch ihre Liebe ist eigentlich die *Tragik* des Todes überwunden: er ist am Ziel und ausgesöhnt selbst mit dem Tod.

Auch das "O make my bed" (B_{16}) weist in seiner Doppeldeutigkeit (ja, durch das folgende "braid and deep" ist es fast eindeutig)[2]) auf seinen sicheren Tod hin, mit dem er sich abfindet. Die bloße Resignation steigert sich erst zur wahren Tragik, wenn Earl Brand von Anfang an seinen Tod vorhergewußt hat, wie das in A in der Carl Hood-Gestalt dargestellt ist.

In B wird also die Tragik in den Symbolen erlebt, und zwar wird dieses einmalige Geschehen nun ins Allgemeine erhoben zum ewigen Gegensatz Individuum-Sippe, Liebe-Gesetz, der in dem Einzelfall, wo es eine Entscheidung zwischen beiden gilt, notwendig ein tragischer sein muß.

Diese beiden Mächte sind (wieder in einer unlösbaren Verquickung von Einzelmotivierung und Symbol) gut gegeneinander abgehoben. So heißt es in B_1: "Let it never be said that a daughter of thine was married to a lord under night", wobei "to marry under night" die *ungesetzliche* Heirat symbolisiert (Child, Register). Und das Gesetz, die Ehre der Sippe, die diese Ungesetzlichkeit rächen *muß*, liegt in dem einzigen "your armour so bright": ($B_{1,2}$): bright, fair usw. sind Symbole des wertvollen, Hohen, Kostbaren, Lieben;

I und C. — Vielleicht könnte man in A/3 das "run over the lea" als das Freiheitsstreben des Individuums los von der Sippe fassen, und das ist die Haltung der Lady in der ganzen Ballade.

[1]) "To sleep sound" ist eine Formel für das Gestorbensein, vgl. 69 A_8, 69 $A_{17,18}$, 49 B_6, 214 A_{11}, B_9, 214 $J_{12,14}$, 214 $K_{7,10,11}$, 49 $F_{10,16}$, 43 C_8, und 114 G_8.

[2]) "broad and deep" wird vom Totenbett oder vom Hochzeitsbett gebraucht in 7 B_{16}, 7 $C_{14,15}$, 49 $A_{5,6}$, $F_{9,15}$, 78 E_7, 49 B_5, 49 D_8, eindeutig vom Totenbett in 52 B_{12}; in 63 F_8 kann das Bett (Kindbett) tödlich sein.

die blanke Rüstung, der blanke Schild (an den man unwillkürlich denkt), wird zum Dingsymbol der Reinheit der Ehre, die die Sippe vertritt.[1]) Der Gegenwert, die Liebe, kommt im Schluß (Str. 18 und 19, siehe oben) zum Ausdruck. B20 hebt in einer Symbolhandlung noch einmal den unversöhnlichen Gegensatz hervor: "But bye and rade the Black Douglas, / and wow but he was rough! / For he pulld up the bonny brier, / And flang't in St. Mary's Loch." Das Individuum, das nun zwischen beide gestellt wird, wird zermalmt: daher auch das "you have left me no other guide" (B_9): aus der ganzen Trostlosigkeit, Hoffnungslosigkeit dieser Zwangslage heraus gesprochen.[2]) Das Individuum hat keine Wahl: hier wie dort gibt es nur Verzicht und Vernichtung: so ist der Tod der Lady, deren Liebe vernichtet wird durch die Sippe, das Gesetz, und die *durch* ihre Liebe die Vernichtung der Sippe herbeiführt, fast symbolisch für den notwendigen Untergang des Individuums in dieser Entscheidung.

Das Schicksalhafte, Unausweichliche der Tragik nun wird noch viel deutlicher in A durch die Einführung der Gestalt des Carl Hood. H. Eicker[3]) sieht in ihm einen Rest der alten Odinsgestalt: jedenfalls ist er mehr als ein einfacher Verräter. Zur Entwicklung des tragischen Geschehens (wie auch zur logischen Begründung) ist er eigentlich nicht nötig: die Verfolgung durch die Verwandten und die Rache hätten auch ohne ihn eingesetzt, sobald der Verlust bemerkt worden wäre (vgl. sein Fehlen in B). Sein Auftreten aber symbolisiert das Hereinwirken einer übernatürlichen Macht, und zwar eines dunklen Schicksals: "He's ay for ill, but he's never for good." (A*7). Er ist für Earl Brand und die Lady erstens der Vertreter der Sippe, des Rechtes, das sie im Begriffe sind

---

[1]) Vgl. 69 A und B: seven brothers mit "torches burning bright", seven brotheres in 15 B, seven foresters in 114 A. D. Vgl. auch 66 A_9 und 239 A_5: they wear the "gold so red", in 173 A4 wird von der Königin gesagt, sie trüge "gold tassels" im Haar. So ist auch 173 $A_{6,7}$ zu erklären: "I winna put on my robes o black, / Nor yet my robes o brown; But I'll put on my robes o white, / To shine through Edinbro town." M. H. vertritt das höhere Recht. In ähnlichem Sinne sind gebraucht 96 A_{28}, 71_{15}, 70 A_{11}, B_{19}.

[2]) Vgl. das trostlose "on they rade and they rade on."

[3]) H. Eicker "English Popular Ballads", S. 28 (Anmerkung zu 7 A) — vgl. auch Grimm, "Mythologie" I S. 60, der als Mannsnamen "Odhinkarl, Odhankarl" verzeichnet.

zu verletzen: die Lady glaubt sich einfach darüber hinwegsetzen zu können.[1]) Earl Brand scheut sich wegen der grauen Haare des Carl Hood, diesen zu töten, obgleich er seinen unheilvollen Einfluß ahnt: es ist mehr als Ritterlichkeit, die ihn zurückhält: es ist das Bewußtsein vom Werte des Gesetzes (vgl. 8 A11), das sich im ehrwürdigen "grey hair" verkörpert, der Sippe, den er wissend, verantwortlich (zugunsten seiner Liebe, die ihm mehr gilt) verletzt, und er weiß zugleich ganz genau, daß er ohnmächtig ist gegen dieses Gesetz: er fühlt das Zwingende des Schicksals, gegen das ein Widerstand sinnlos ist. Und doch, obgleich er das tragische Ende ahnt, versucht er noch zu entschlüpfen durch Ueberlistung (A^*_{10} ff.): es ist wie in der Tragödie der scheinbar glückliche Ausgang, der aber über die Notwendigkeit des tragischen Endes nicht täuschen kann:[2]) das Irrational-Unberechenbare alles tragischen Geschehens tritt nur um so deutlicher hervor.

Und Carl Hood ist es auch, der schließlich Earl Brand von hinten (!) erschlägt: schicksalhaft ist der Tod dessen, der sich gegen Recht und Sippe aufgelehnt hat um eines höheren Wertes willen: seiner Liebe zur Lady, die deutlich wird in Strophe 31/34: er küßt sie usw. "and all to hearten his ladie again". (Vgl. auch Str. 4.)

Die Fassung A* gestaltet also vor allem das Schicksalhafte im tragischen Geschehen: im zweimaligen Auftreten der Carl Hood-Gestalt und weiter A^*_{27}: "the lady looked over her left shoulder-bane", die bekannte Formel des *Unheils* in der Ballade.[3])

So ist in „Earl Brand" — und diese Ballade ist typisch für die weitaus größte Zahl der tragischen Balladen — in engstem Ineinander von Motivierung und Symbolisierung ein tragischer Gehalt gestaltet: " . . . . wie das edlere Individuum mitten unter den streng erfüllten Pflichten (nämlich der Sippe!) zermalmt wird" (Scheler, a. a. O., S. 261): „Ihr laßt den Armen schuldig werden."

---

[1]) Sie will Carl Hood töten. Sie erscheint in dieser ganzen Fassung als die Unüberlegte, ihrem Gefühl Nachgebende (vgl. "run over the lea" s. o.).

[2]) Vgl. Scheler, a. a. O., S. 256.

[3]) Nach dem Volksaberglauben sitzt dort ein Kobold, den der Mensch erblickt, wenn ihm Böses bevorsteht. (Mitteilung von W. Schmidt).

A. c. 2.) Etwas abseits steht die kleine Gruppe von Balladen, in denen das Tragische ausschließlich oder doch vorwiegend im *Refrain* liegt. Als Beispiel sei die Ballade "Captain Car or, Edom o Gordon" (Child 178) kurz daraufhin analysiert.[1]) "Captain Car" als aktuell-historische Ballade interessiert ganz besonders das Geschehen als Einmaliges: es überwiegt hier völlig das Interesse am Stoff. Sie stellt eine in sich geschlossene Erzählung dar. Die Beweggründe der Einzelhandlungen sind motiviert, und zwar verschieden in den verschiedenen Fassungen: z. Bsp. ist in H die Fehde zwischen Edom of Gordon und dem Schloßherrn (H_3) die Ursache seines Raubzugs; dazu wird ein Gelüsten nach dessen Frau angedeutet (H. 2). Die bedrängte Schloßherrin aber gibt dem Belagerer nicht nach, sie hält ihrem Gatten die Treue und geht so mit den Kindern unter. Es liegt eine immanente Tragik schon in diesem einmaligen Geschehen, das als solches in seinem Ablauf und mit allen realistischen Einzelheiten (z. Bsp. Namen) gegeben ist.

Eine allerdings nicht planmäßig durchgeführte Stilisierung hebt dieses einmalige Geschehen ab von dem bloßen Chronikbericht, sodaß der einzelne tragische Fall wieder als Manifestierung einer immanenten tragischen Weltbeschaffenheit erscheint: z. Bsp. Standard-Situationen,[2]) Parallelität, Wiederholung und nicht zuletzt Wortgebung, speziell Symbole, machen das Einmalige zum Träger überindividueller Werte. Dahin gehört vor allem A_9: "whitt and red", das Symbol der Jugend und des Lebens,[3]) unter Benutzung der Dingsymbole des *roten* Bluts (als des lieben Herzblutes), des Rots als der Königsfarbe[4]), zur Bezeichnung eines Kostbaren (ebenso das Weiß)[5]): alle diese Gefühlsnüancen werden mit dem

---

[1]) Ich verweise auf genauere Ausführungen über den Refrain der Volksballade im III. Teil dieser Arbeit.

[2]) Wie z. Bsp. Strophe 4 (Castle wall) und Str. 7 (supper).

[3]) Vgl. 114 D_{13}: "His cheeks were like the roses red, his neck was like the snow": es charakterisiert Johnie C ock als das Leben selbst (Mythos). — Vergl. 117_{33}, 110 E_3, $60_{37,46}$ als Gegensatz zum black (Symbol des Todes, vgl. *Wentzel* S. 13 und *Child* 255, 170). 33 $F_{12, 15, 16}$. — Vgl. Wentzel, a. a. O., S. 13, der Rot als Symbol des *Lebens* erschließt aus dem deutschen Volkslied, z. Bsp.: der Tod „der schneidet so manches Jungfräulein *rot*."

[4]) 97 B_{15}: "She dressed herself in the royal red".

[5]) Vgl. H_{19}: der zweite Sohn ist "red and fair".

"whitt and red" gleichsam „angetippt" und wieder lebendig gemacht zur Intensivierung des Wertes, den der "Heir of a' my land" (178 A_{14}) für die Lady bedeutet.

Es treten also deutlich zwei Werte einander gegenüber: die Treue zum Gatten und das Leben der Sippe (die reine Mutterliebe zu ihren Kindern — ohne Rücksicht auf die Forderung der Sippe, die nach dem Erben verlangt —, wie sie in dem Verhältnis zum *jüngsten* Sohn zum Ausdruck kommt, ist dagegen nicht symbolisch gestaltet); ein Kompromiß ist unmöglich (der Rettungsversuch des "heir of all my land" schlägt fehl): die Treue fordert Preisgabe selbst der Liebe, aber diese tritt als der höhere Wert im Schluß — nicht symbolisch — hervor. Auch hier ist also wieder die Stilisierung nicht gleichmäßig durchgeführt; wo sie fehlt, wird sie ersetzt durch Motivierung: ein historisches Ereignis wird gleichsam mit einem transzendentalen Ueberbau gegeben.

Dazu kommt aber nun hier, zum Unterschied von den meisten tragischen Balladen, noch ein Moment, das das Irrationale und zugleich das Unausweichliche des tragischen Geschehens in diesem einmaligen Ereignis fühlbar macht: der *Refrain*.[1]) Er ist nicht wie in 13 hineingenommen in die Handlung selbst, aber kann schließlich doch noch als Rede, entweder der Schloßherrin oder der Hörer, gefaßt werden. Er ist mit seinem "too-too'" eine starke Metapher. Was bedeutet eigentlich in diesem Zusammenhang das "sike and like to die"?[2]) Es gibt an sich nichts als den Eindruck des Geschehens auf die Herrin bezw. den Hörer. Aber "sike" ist mehrdeutig. Es gibt zugleich das äußere und das innere Geschehen.[3]) Es wird letztlich das unheilvolle Geschehen als solches anschaulich durch den Eindruck auf den Erlebenden geschildert und gekennzeichnet und zugleich durch die Metapher die Grundstimmung der Ballade gegeben.[4]) Wenn man beachtet, daß dieser Refrain von Anfang an nach jeder Strophe monoton wiederholt wird und jedes Mal, nachdem er wie ein Thema zuerst angeschlagen wurde (man weiß noch nicht recht,

---

[1]) Vgl. auch seine Einordnung in Teil III.

[2]) D. h. todkrank, vgl. 7 A_{14} und 64 B_3.

[3]) In der Verbindung "sikest night" ist "sike"=evil usw. (Child, Register).

[4]) Liegt vielleicht in dem „God Lord have mercy on me" die ungelöste Spannung, der innere Kampf der Lady ohne Lösung, der sich im flehentlichen "mercy" entlädt? Oder liegt darin die Bestimmtheit des Untergangs?

was es soll), immer den Gehalt inhaltlich und stimmungsmäßig in sich aufnimmt und sich so selbst immer mehr von einer düsteren Ahnung zur immer stärkeren Gewißheit vertieft, das Irrationale in sich verkörpernd, so gibt er zugleich seinerseits durch diese monotone, unausbleibliche Wiederholung derselben unheilkündenden Worte dem Geschehen den Stempel des Unabwendbaren, Notwendigen und rückt es so vom Einmaligen ab. Der Refrain selbst wird so, als ein lebendiger, über sich hinausweisender, das Ganze repräsentierender Teil, zum Symbol der Ballade.

Während in 178 der Refrain noch *neben* der eigentlichen Motivierung und Symbolisierung im Text selbst zur Darstellung des Tragischen dient, übernimmt er in 16 (Sheath and Knife) diese Funktion eigentlich ganz allein. Denn das rein handlungsmäßige Geschehen — der Tod des Mädchens bei der Geburt eines Kindes von ihrem eigenen Bruder, zugleich mit dem Tod dieses Kindes selbst — ist an sich untragisch, und das einzig vorhandene Symbol[1]) des "sheath and knife" (16 $A_{8,9}$)[2]) verrät nur die große Liebe des Bruders zu seinem Sohn und damit indirekt die Höhe des vernichteten Wertes (vgl. 15 A_{36}: „*golden* knife"): seine Wehr, sein Stolz, das was ihn zum Manne macht, sein Sohn (knife), und die, die ihm dies Kleinod schenkte, seine Schwester, sind dahin.

Aber solange nicht zugleich das Notwendige, Irrationale, Schicksalsmäßige dieser unseligen Liebe, die zwei Leben zerstört, gesehen ist, ist der Tod nur traurig, die Liebe des Bruders aber ein bloßes Verbrechen.

Was erhebt die Liebe zu seiner Schwester über das bloße Verbrechen, und was läßt den Tod seines Sohnes mehr als bloß als unglücklichen Zufall erscheinen? Das Erleben (d. h. die intuitive Erkenntnis) eines übermenschlichen Zwanges in dieser Liebe, der *Dämonie*, die unweigerlich anzieht und vernichtet den, der ihr verfällt, ihn *sehend* vernichtet, gibt einen Einblick in das Irrationale des Schicksals, in die Zweiseitigkeit des Lebens, seine immanente Tragik.[3]) Der primi-

---

[1]) Vielleicht ist das Abschießen des arrow ein Zeichen des unbekümmert weiter seiner Jagd Nachgehenden, vgl. 15 A_{27} ff., B_9, — Wentzel, a. a. O., S 106 verzeichnet „Pfeil" als seltenes (!) Symbol des Todes.

[2]) Vgl. 15 A_{30} ff., 15 B $_{13,16}$.

[3]) Vgl. Scheler a. a. O., Seite 249: höchste Tragik, „wenn die Wertträger (d. h. Träger entgegengesetzter, sich ausschliessender Werte) . . . . in *ein* Ereignis, *ein* Ding, *eine* Person

tive Mensch nun erlebt das alles nicht bewußt, verstandesmäßig, sondern ihm ist es wie ein böser Zauber, in dem er gefangen sitzt: das alles liegt im Refrain:[1]) das monoton in jeder Strophe wiederholte "The brume blooms bonnie and says it is fair / And we'll never gang doun to the brume onie mair," das sich zugleich immer mehr vertieft durch den Gehalt der vorangehenden Strophen, gibt das Erleben, die Ahnung des tragischen Gesetzes, "als ie diu liebe leide zaller jungeste gît".[2]) Aus dem Dingsymbol des "*broom*"[3]) ist der Kontrast des Refrains aufgebaut, ein Symbol des immanenten Seinskontrastes.

A.d.) An tragischen Balladen wie 196 (The Fire o Frendraught) und 190 (Jamie Telfer) werde ich nun noch zeigen, wie hier das Tragische der Handlung, trotz offenbarer tragischer Anlage der Handlung, nicht mehr erkannt, d. h. also nicht mehr in der Stilisierung, und speziell in Metapher und Symbol, gestaltet ist. Während in 196 sich noch deutliche Reste alter tragischer Stilisierung erkennen lassen, hat sich in 190 das Interesse einem anderen Wert zugewandt, der nun seinerseits in Metaphern und Symbolen zum Ausdruck gebracht wird.

"The Fire o Frendraught" steht gerade noch an der Grenze: je nach den Fassungen ist das Tragische noch gesehen oder schon nicht mehr. Das dargestellte Geschehen braucht an sich noch nicht tragisch zu sein: die Lady Fr. bittet ihre beiden Gäste beim Abschied, noch eine Nacht zu bleiben, und in dieser Nacht wird das Schloß auf ihre Veranlassung hin in Brand gesteckt, sodaß Lord John und Rothiemay umkommen. *Weshalb* dies Feuer angezündet wird, ist nicht weiter motiviert.[4]) Es ist also die Frage: ist dies Ereignis als ein tragisches gesehen, d. h. kommt das Tragische irgendwie stilisiert zum Ausdruck?

---

zusammenzufallen," d. h. aber im *Dämonischen* (vgl. Tillich, S. 37.)

[1]) Vgl. III. Teil, Refrain.

[2]) „Der Nibelunge Nôt" (hers. von K. Bartsch) Str. 2378.

[3]) Vgl. III. Teil, Refrain.

[4]) Nur D gibt den Grund der Tat an: Rache, vgl. D_2: "and if my father slew thy lord / forget the deed and rescue me".

Es wäre möglich, Lady Fr. als tragische Gestalt darzustellen. Indem sie ihrem dämonischen Haß- und Rachegefühl dem einen der beiden gegenüber freien Lauf läßt, muß sie zugleich den anderen gegen ihren Willen mit vernichten.

Ein Rest davon ist vielleicht in A_{12} zu suchen: "It were great pity for good Lord John / But none for Rothiemay. / But . . . . the keys are casten in the deep draw-well": es ist geschehen. Aber das eigentliche Interesse der Ballade liegt nicht bei der Gestalt der Lady Fr.: ihre Tragik wird schon verkannt in dem Augenblick, wo sie, allerdings aus der Situation heraus, "false Frendraught" (A_2) genannt wird, und nach der erwähnten Szene A_{12} tritt sie völlig zurück: von Reue oder Schmerz hören wir nichts. In C fehlt sogar jenes Bedauern für Lord John völlig, C_{10} drückt nur befriedigte Rache aus. Dagegen ist dort die Dringlichkeit der Bitte gesteigert, allerdings ohne Begründung (C_2); die Lady wirft sich "on her bare knees", sie bietet ihnen "a firlot o the gode red gold" an, sodaß ihre böse Absicht den beiden Rittern nicht verborgen bleiben kann. Warum bleiben sie trotzdem? Das führt zur Frage der zweiten möglichen Tragik.

Sind Sir John und Rothiemay tragisch gesehen? Dazu wäre nötig, daß die beiden *sehend* in den gewissen Tod gehen, weil sie sich nicht anders entscheiden können. (Notwendigkeit und Unabwendbarkeit des tragischen Geschehens.)

Diese Entscheidung könnte entweder liegen schon beim Abschied: auch davon gibt A einen Rest (A_4): "We'll turn again . . . . but no, my steed's trapand,[1]) my bridle is broken . . .". In diesen Symbolen, die sich auflösen im "I fear the day I'm fey,[2]) ist schon die ganze tragische Atmosphäre gegeben: Verrat ist im Spiele, und doch kann Rothiemay nicht fort. Er weiß genau: "the day I'm fey", aber er muß bleiben: das erfordert seine Ehre. (Vgl. C_4: "A woman we'll obey")[3]) Und zugleich kann er auch seinem Geschick nicht entfliehen: auch das liegt im "my steed's trapand, my bridle is broken".

Immanente Tragik läge auch vor bei einer möglichen *Flucht* eines von beiden beim Feuer, auf die er aber aus Freundesliebe verzichtet. Auch davon enthält A wieder einen Rest in Str. 15/16. Strophe 16 ist eine starke Gefühlsmetapher

---

[1]) treacherously dealt with.

[2]) destined to death. Vgl. dieselbe Technik in 13 und 12.

[3]) Hier ist das Vorherwissen des Unglücks nicht mehr notwendig impliziert.

zur Verherrlichung der Freundestreue, eine Beteuerungsformel aus der Natur: "The fish shall never swim in the flood / Nor corn grow through the clay / Nor the fiercest fire that ever was kindled / Twin me and Rothiemay": ein Treubruch wäre so gegen alle Natur, daß die Fische nicht mehr schwimmen, das Korn nicht mehr wachsen würde.[1]) (Vgl. zur Technik wieder die zweimalige bildliche Beschwörung, das dritte Mal geht auf des Reale: ohne Bild.)

Also auch hier wieder eine deutliche Entscheidung für den höheren Wert, die Treue, gegen die zu sündigen dem Lord John widernatürlich zu sein scheint. C ist auch hier wieder schwächer (C_{14}): "How can I come" läßt offen: kann Lord Rothiemay nicht kommen aus inneren oder äußeren Gründen?[2]) Aber auch in A wird dieser alte tragische Rest sofort vernichtet in A_{17}: "My head's fast in the wire-window." Ein äußeres Hindernis also hält ihn: sein Schicksal ist eben nicht mehr tragisch, sondern nur gräßlich-traurig gesehen; wir empfinden nicht die Erhebung der tragischen Trauer, weil ein rein Aeußeres, Zufälliges und nicht eine innere Notwendigkeit die Katastrophe herbeiführt.[3]) Alles Interesse wendet sich von der Psyche der beiden Ritter ab zum eigentlichen Geschehen, das in aller Realistik dargestellt wird. Nicht die Werte, die sich in diesem einmaligen Geschehen vernichten, interessieren, nicht das Warum, Wozu, sondern nur das Wie, nicht der Sinn, sondern die empirische Erscheinung. So ist eine Tragik unmöglich, und nur traurig ist auch das Ende: weder Sophia Hay in A,[4]) noch die Mutter, Lady Rothiemay, in C sind tragisch gesehen.

---

[1]) Vgl. zu diesem Glauben, daß die Natur sich sträubt bei einer "unnatural deed": "Macbeth" II, 4_{1}, ff.: „Thou seest, the heavens, as troubled with man's act, / Threaten his bloody stage" und 10: "'tis unnaturel / even like the deed that's done". Vgl. auch "Julius Caesar" $II_{2,\ 14}$, bes. 31, und „Othello" V, $2,\ _{99}$ f.

[2]) Das folgende "my flesh is burning" läßt fast das letztere annehmen.

[3]) Vgl. Scheler, a. a. O., S. 245: "tragische Trauer nicht . . wenn an irgendeiner Stelle nur die Möglichkeit eines Eingreifens . . . . zur Abwendung der Katastrophe . . .".

[4]) A_{26}, hat man hier vielleicht einen Rest alter Schicksalstragik zu sehen?

Die Metapher der "turtle-dove" (C_{19})[1]) dient nur zum Ausdruck des Rachegefühls. Es steht immer nur das empirische Geschehen im Vordergrund.

Immerhin sind doch tragische Ansätze bezw. Reste vorhanden, die sich in Symbolen und Metaphern auswirken. Hat man einen solchen Rest in der Ringszene $A_{19}/_{24}$ und $C_{15}/_{16}$ zu sehen? Man kann diese Szene als eine Art des Testamentssymbols[2]),eines Abschieds vom Leben und der Geliebten auffassen:[3]) das Symbol der Rückgabe des Ringes gibt etwas von der tragischen Atmosphäre: der Held trennt sich aus Freundesliebe von Welt und Familie (Frau, Mutter). Aber all das ist verwischt, nicht mehr deutlich erkannt: in der Mischung: einmaliges Ereignis (d. h. jenseits der Wertwelt) — Kampf der Werte überwiegt das Stoffinteresse alles andere: daher ist das Anschaulich-Realistische nicht ins Symbolische erhoben, trotz aller tragischen Ansätze oder besser Reste, denn das Geschehen tendiert als solches zum Tragischen.

In der Ballade 190 (Jamie Telfer in the Fair Dodhead) endlich ist das Tragische überhaupt nicht mehr gesehen und so auch nicht mehr stilisiert:

Die eigentlich tragische angelegte Gestalt ist Martin Elliot, der seinen Sohn Simmy in den Kampf schickt, um einen Viehdiebstahl bei seinem Freund Jamie Telfer zu rächen, und ihn dabei verliert.

Wäre nun Martin Elliot tragisch gesehen, so müßte ihm erstens der sichere Tod seines Sohnes bewußt gewesen sein, sodaß sich der Vater vor eine Entscheidung gestellt sieht zwischen Sohnesliebe (Sippe) und Freundestreue, wenn er auch ohne Besinnen sich für die Treue entscheidet. Zweitens müßte der Tod des Sohnes als schweres Schicksal für ihn gekennzeichnet werden.

---

[1]) B hat statt dessen: "If I was swift as any *swallow*." — Diese Metapher ist eigentlich keine mehr: „ich möchte, ich *wäre* . . ." ist einfach ein Wunschbild, und zwar mit Hilfe eines alten Dingssymbols (dove), das aber hier nicht mehr ernst genommen wird, sondern nur „als ob".

[2]) Vgl. 91, 259, 254.

[3]) Vgl. Wentzel, a. a. O., S. 95: er sieht im Ring ein Symbol des Gebundenseins, das beim Tode zurückgegeben wurde: „Nimm diesen Ring vom Finger, wenn ich gestorben bin". Durch die Rückgabe löste man sich also aus seiner Gebundenheit?

Es ist auch ein ganz charakteristischer Rest vorhanden: kein Wort des Schmerzes, nur ein Racheschwur (Strophe 32), der den Schmerz des Vaters als tragischen Kern enthält. Und ebenso ist von einer Entscheidung nicht mehr die Rede, sondern die Sache des Freundes ist selbstverständlich die eigene Sache. Das ist an und für sich nur eine Erhöhung der Tragik und des Wertes der Ballade überhaupt, aber nun geht die Abbiegung des eigentlich Tragischen noch weiter: der Schmerz des Vaters ist nebensächlich: der neue Hauptwert ist die Freundestreue, die in zwei Bildern in Strophe 15 und 19 und am stärksten ohne Bild 23 ff. zum Ausdruck kommt: sie drängt zur Rache an dem Dieb. (Vgl. schon 29, 30, 32 und den ganzen Schluß.) *Rache* wird nun das Thema. Das Geschehen als solches rückt in den Vordergrund: Freude am Kampf und Rache: Männlichkeit und Treue, die Werte dieser Welt, werden in den Borderballaden, und zu dieser gehört 190, gestaltet und überwuchern so völlig den tragischen Kern. Daher der glückliche Ausgang: die gelungene Rache ist die Hauptsache. Und Simmys Tod kann so nicht mehr tragisch sein: das Ziel ist ja erreicht: das Opfer ist nicht zu groß — der Schmerz des Vaters tritt also zurück. So erklärt sich auch die untragische Atmosphäre: den Gehalt dieser Ballade macht *nicht* die Einsicht in die dunklen Schicksalsmächte aus: hier ist Tragisches nicht zum Traurigen geworden, auch nicht dialektisch wie in 211 auseinandergelegt, sondern zugunsten eines stärker erlebten Wertes, der Treue, in den Hintergrund geschoben.

Insofern sich das ganze Geschehen um die Rache dreht, also alles auf die Nature-Sphäre abgeschoben ist, sind keine Symbole möglich, denn diese stehen nur als Verbildlichungen eines Transzendentalen, eines Wertes. Selbst die Stilisierung (Str. 9, 13, 18, 22) geht auf das Geschehen als solches. Eigentliche Symbole sind nur möglich für die Treue, die als Wert über die bloße Nature erhaben ist, so z. Bsp. Strophe 19: "I never came by the Fair Dodhead / That ever I found thy basket bare."[1])

Ergebnis: Die Untersuchung der tragischen Balladen in ihren einzelnen typischen Vertretern hat gezeigt, wie überall in größerer oder geringerer Ausschließlichkeit das eigentlich Tragische allein in der Stilisierung, und speziell in Symbol

[1]) "basket" ist besonders der Brotkorb. (Auch der Brotkorb für die Gefangenen; "basket = Ration.") Hier symbolisch gefaßt: „Du hast mir stets beigestanden."

und Metapher, erkennbar wird, angefangen von dem symbolisch-metaphorischen Organismus des „Edward“ und “Lord Randal”, bis hin zu der völlig logisch-rational gegebenen Ballade “Bewick and Graham”: selbst diese kam, wie wir sahen, zur Gestaltung der eigentlich tragischen Atmosphäre nicht völlig ohne Symbol bezw. Metapher aus. Wo aber der tragische Konflikt nicht mehr verstanden ist, fehlen auch Metaphern und Symbole, oder sie beziehen sich doch auf einen neuen Wert, dem sich inzwischen das Interesse zugewandt hat.

Damit aber ist schon angedeutet, daß sich diese künstlerische Funktion der Symbolik bezw. Metaphorik durchaus nicht nur auf den Ausdruck des Tragischen beschränkt. Das Tragische als solches kann selbstverständlich niemals durch Metaphern und Symbole an sich dargestellt werden: diese geben nur einem an sich traurigen Geschehen den transzendentalen Hintergrund (der es zum tragischen macht): als Bildschaffungen eines Irrationalen (in momentaner Schöpfung oder im Ausdeuten eines Gegebenen) erheben sie das dargestellte einmalig empirische Geschehen in die Wertsphäre.

B.) Soweit also jede Poesie Ausdruck eines „Erlebnisses” im Diltheyschen Sinne, d. h. eines Werterlebens an einem Geschehen ist, wird sie diesen Wert in Symbol und Metapher zum Ausdruck bringen. An dem Beispiel einer *untragischen* Ballade, nämlich Child 62 (Fair Annie) werde ich den Anteil des dichterischen Bildes an der Gestaltung des ideellen Gehaltes herauszustellen versuchen.

a) Eine genaue Interpretation von “Fair Annie” wird ergeben, daß die Symbolik dieser Ballade viel tiefer und umfassender ist, als man beim ersten Lesen vermutet und über die handgreiflichen Symbole der “wine puncheons”' und “hares” weit hinausreicht. Die Poetisierung im romantischen Sinne wird nur mit Hilfe von Symbolen oder Metaphern erreicht (dies Stilmittel wird hier fast ausschließlich verwendet — Symmetrie, Wiederholung, Antithese usw. treten stark zurück): das zeigt schon die Szene Strophe 1—5:

Lord Thomas kündigt Fair Annie an, daß er eine andere Braut sich suchen wolle, die ihm eine Mitgift bringe. Diese Ankündigung geschieht zunächst ganz anschaulich; es heißt nicht: „Ich bin deiner überdrüssig und will dich aufgeben“, sondern: “Narrow, narrow make your bed”, und dann folgt die Erklärung: “and learn to lie your lane”: „für dich allein brauchst du dein Bett nur schmal aufzumachen, denn ich werde nicht mehr bei dir liegen“. Eine ganz ähnliche Vorstellung be-

gegnet 196 C_{17}: "Bid her make her bed well to the length, but no more to the breadth", und die Erklärung: "For the day will never dawn /that I'll sleep by her side". Hier wie dort handelt es sich um ein Lossagen für immer, in 196, weil Rothiemay seinen sicheren Tod voraussieht, in 62, weil Lord Thomas seiner Braut überdrüssig ist. Das "make one's bed narrow" wird so zu einer symbolischen Handlung (Dingsymbol): es impliziert das Verlassensein der Ehefrau, die kein Anrecht mehr hat auf das Ehebett (durch den Tod des Gatten oder weil sie seine Liebe verloren hat).[1]) Ganz deutlich wird diese symbolische Bedeutung in 62 $B_2/_3$, wo es heißt: "O learn to make your bed, Helen, / And learn to lie your lane",[2]) und Helen antwortet darauf: "How can I make my bed . . . . Unless I make it wide / Whan I have seven o your sons / to lie down by my side?" Zunächst ist das wieder nur anschaulich: aber abgesehen davon, ob man annehmen soll, daß die Söhne nach der Sitte der Zeit das Lager der Mutter teilten,[3]) wird doch der Symbolsinn dieser Stelle ganz deutlich: die sieben Söhne, die sie ihm geboren hat, und deren Wert sie in Strophe 4—6 in einer ganzen Reihe von Bildern deutlich macht (siehe unten), geben ihr ein Anrecht auf das "*wide* bed", auf eheliche Gemeinschaft mit dem Vater ihrer Söhne.[4]) (Hier wie überall in der Ballade ist ein rein anschaulicher Vorgang des täglichen Lebens, und zwar ausserhalb der Kunst, schon im Leben selbst, so vertieft, daß er über das Einmalige hinaus Bedeutung gewinnt, zum Symbol wird. Im "narrow, narrow" wird dies Symbol zur Metapher erhoben.) Der Wert dieser Kinder nun, die ihrer Mutter ein Anrecht auf eheliche Gemeinschaft geben, wird in B_4—$_6$ wieder durch eine Reihe von Dingsymbolen verdeutlicht: der erste der 'seven bold sons' reitet eine "milk-white steed",[5]), der zweite trägt ein "milk-white weed". Während die Wertung des dritten und vierten Sohnes (sie sind ihm nützlich) über das bloß Anschauliche nicht hinausgeht, wird von dem fünften

---

[1]) Daher vielleicht auch in 7 B_{16}: "make it braid and deep . . . . and lady Margret close at my back."

[2]) so auch in C, F, I: ist das "narrow" hier impliziert? Oder ist "make *your* bed" schon genug, da es sonst heißt "*my* bed", oder es von der Mutter usw. gemacht wird?

[3]) B_{17} und C_{24} legen das nahe.

[4]) Auch in 79 A_8 wird das Nachtlager der drei Söhne "large and wide" gemacht.

[5]) Der Gefühlswert ist „kostbar, lieb", 7 u. ö.

gesagt, er könne "read and write", was damals offenbar als hoher Wert galt.[1]) Von dem sechsten endlich heißt es ohne Bild: "He is a' your heart's delight": das ist der Höhepunkt,[2]) und dann folgt eine Uebersteigerung und Abbiegung auf sich, ein zu-sich-in-Beziehungsetzen (Begründung ihres Anrechtes?): „der jüngste läßt mir keine Ruhe des Nachts": auch in C und I wird es so anschaulich-symbolisch gesagt.[3])

Fair Annie erbietet sich nun, Brot und "ale" zu bereiten und (das ist das Schwerste) die neue Braut zu bewillkommnen. Fassung C betont "for *love*".[4]) Aber Lord Thomas, ungerührt davon, ja höhnisch, verlangt, daß sie sich wie ein Mädchen anzieht ("braid her hair" usw.): er läßt es sie fühlen, daß sie nicht mehr mit der jungen "brisk bride" konkurrieren kann: sie betont und beruft sich auf ihre Mutterwürde (vgl. C), aber sie tut es doch — "for love". Auch in der zweiten Szene (Ankunft und Bewillkommnung der "new bride") ist alles darauf angelegt, ihre übermächtige Liebe *erleben* zu lassen: durch die Größe ihres Leidens, durch ihren Schmerz. Und dieser ist nicht direkt geschildert, sondern in Bildern, die ihren eigenen komplexen Stimmungsgehalt dazu geben. In A läßt sich ihre Verzweiflung ermessen an der angstvollen Bitte des "eldest son", herabzukommen: "I fear, if langer ye stand there / ye 'll let yourself down fall."[5]) Strophe 9 bis 10 scheinen mir volkstümlicher: "And she gaed down, and farther down" (for love!). Sie demütigt sich: aber auch das ist kein Dingsymbol, sondern ein literarisches Symbol. Wenn es dagegen in Strophe 9 heißt: "The topmast and the mainmast shone like the silver free",[6]) so wird der Kontrast zu dem Glanz und der Pracht der neuen Braut in diesem Symbol ge-

---

[1]) Vgl. "Bewick and Graham" (211).

[2]) An den parallelen Stellen in C, I, J, ist keine Steigerung, in F ist sie versucht.

[3]) In A, D_9, E, F, und I trägt sie — ein stärkeres Bild — den jüngsten Sohn unter dem Herzen.

[4]) In Fassung J_{15}, I_4 wird ausdrücklich betont, daß das Dritte das Schwerste ist. B betont ihre körperliche Aufopferung, vgl. Str. 10: „sie wusch am Tage, buk nachts" und dazu: "and she's away to her chamber / To gie her young son suck."

[5]) Das ist sehr schön, aber zu modern empfunden: diese Strophen sind auch Child zweifelhaft. Aber etwas Aehnliches gibt das Motiv des "be wild" in $J_{44, 48}$, C_{23}, B_{20}.

[6]) Strophe 10 "they shone just like the gold."

faßt, und zugleich ist es ein Symbol des Recht- und Gesetzmässigen[1]) gegenüber der rechtlos Gewordenen. Diese aber lebt nur noch für ihre Söhne u. in ihren Söhnen: diese sind ihr Anrecht, ihr Stolz, ihr Schmuck, daher heißt es A_{11}: "She's taen her seven sons in her hand".[2]) Deren rechtlose Zukunft ist ihr größtes Leid[3]) (vgl. später die Gesangsszene, die die Größe und Selbstlosigkeit der Mutterliebe offenbart). Bezeichnend ist es, daß sie gerade immer dem *ältesten* Sohn vom Turm herab die Stiefmutter zeigt: er ist der eigentliche "heir of all her land", aber nun rechtlos: er wird am schwersten betroffen: in ihm faßt sich gleichsam ihre ganze Trauer um ihrer Kinder Zukunft zusammen.

Die neue Braut wird nun von Fair Annie (Strophe 13) mit dem besten Brot und besten Wein bewillkommnet, und es werden ihr die Schlüssel ausgehändigt (alle drei sind Symbole der Uebergabe der Rechte als Herrin und Gattin[4]), die hier in einer Metapher stehen: C betont "*wheat*-bread, *red* wine" und das Entgegengehen "to the *utmost* gate.") Fair Annies guter Wille, ihre Liebe in ihrer freiwilligen Demütigung liegt darin ausgedrückt.[5])

Die folgende Bewirtungszene hat in den meisten Fassungen nur eine Strophe, aber in Fassung A (16—20), D (7—8), E (10—12)[6]) ist diese Szene genauer ausgeführt. Was überall heraustritt, ist der Gegensatz zwischen ihrer Fröhlichkeit im Saal und ihrem durchbrechenden Schmerz, wenn sie sich unbeobachtet weiß, "when she did went behind their backs" usw. (B_{15}). Die Ueberwindung dem Lord zuliebe (da-

---

[1]) Vgl. in 7 "your armour so bright".

[2]) Vgl. dazu das "scarlett red" in E_6, in das sie die Söhne kleidet, während sie selbst nur grün trägt: red ist die Königsfarbe, vgl. 97 B_{15}: "royal red". Vielleicht soll damit zugleich ihre Rechtmäßigkeit symbolisiert werden, vgl. "armour so bright und 173 $A_{6, 7}$. — Vgl. auch Fassung E.

[3]) Wenn es in J heißt: "boys in black" (Trauerfarbe), so liegt darin eine völlig andere Auffassung.

[4]) Vgl. Grimm, „Rechtsaltertümer" I, S. 243.

[5]) I und J (Str. 26 und 27) geben noch Einzelheiten, in denen sich ihre große Liebe ausdrückt.

[6]) $I_{28—30}$ führt eine ganz neue Szene ein (später in C_{27}): die Eifersuchtsszene der neuen Braut: "Is this your mistress? . . . . . Then we'll hunt her frae our house . . . .". — J $_{32—35}$ hat dasselbe: die neue Braut schöpft Verdacht wegen der "bonny boys", that follow at her heel", vgl. $G_{2, 3}$.

mit die neue Braut nichts merkt) ist wieder ganz anschaulich geschildert: sie hängt ein "napkin" an der Tür und eins im Saal auf (A_{16}), um die Tränen zu trocknen, und zwar ist es "a silk napkin, hung on a silver pin",[1]), was wahrscheinlich nicht nur Freude an der glänzenden Farbe ist, sondern bei der Neigung zum Symbolisieren will man vielleicht irgendwie der Kostbarkeit ihrer Tränen damit genug tun, ja, die Größe ihres Schmerzes wird ganz äußerlich anschaulich geschen: "Sae *fast* as they (die tears) did fall" (A_{16}), und in A_{18} dreht sie sich schnell um, denn "sae *fast* the tears fell down": die reine Quantität wird wieder symbolisch für die Tiefe des Schmerzes. Das „fast" macht diese Formel zu einer Gefühlsmetapher aus dem Dingsymbol (Symbolgebärde) "the tear did blind her ee" (B_{15}) und ähnlich.[2]) Die Größe ihres Schmerzes wird nun noch kontrastiert und ergänzt durch die Größe ihrer Ueberwindung (beides zeigt nur immer wieder ihre große Liebe): sie trinkt "the wan water"[3]) "to had her colour fine" (A_{17}).[4]) Diese ganze Szene ist also eine großartige Steigerung des Symbols ihrer großen schmerzvollen Liebe: das Symbol des Schmerzes (tear) wird verstärkt durch das "salt" und weiter durch das "fall from her eyes", aber auch das ist schon formelhaft: man bildet eine Metapher auf Grund dieses Dingsymbols (*fast* fall), die noch verstärkt wird durch das "napkin" zum Trocknen: diese Szene erscheint realistisch anschaulich und ist doch eine starke Hyperbel. Sie ist pseudo-anschaulich wie das "red bluid" in 13. Gesteigert wird sie nun noch durch den Kontrast draussen — drinnen.

Hier schon findet sich in A_{20} eine erste Rückwendung des Lord Thomas zu Fair Annie, aber noch spielerisch: "And aye he turned him round about / And smiled among

---

[1]) A_{19}, J_{34}, H_3 haben "golden pin", während D_8 und E_{12} nur "napkin lang and white" haben.

[2]) E_{11} hat eine Ausführung dieser Metapher: "An she gid by the first table / And leaugh among them a' / but ere she reached the second table / She let the tears down fall.", ähnlich D und C_{22}, J_{33}. Vgl. auch I_{28}.

[3]) wan, das stehende Attribut, ist vielleicht hier abfällig gegenüber dem wine gebraucht.

[4]) Vgl. D_7, E_{10}, $F_{18,19}$ (cauld water), J_{32} wendet es anders: ". . . . . but nane (of the wine) did cross her pale pale lips / For changing o her min". Es geht aus dieser Fassung nicht hervor, ob sie keinen bekommt, oder keinen will.

his men: / Says, like ye best the old lady / or her that's new come hame?" Später und ernster heißt es in anderen Fassungen, z. Bsp. in 19: "Rise up, rise up, my bierly bride / I think my bed's but caul / I wouldna hear my lady lament / For your tocher ten times taul", eine pseudo-anschauliche[1]) Gefühlsmetapher, ähnlich J 49, $G_{2/3}$, $C_{27/28}$. Dasselbe will F_{30} sagen, wenn Lord Thomas die neue Braut als "forenoon-bride" schmäht, offenbar eine Anspielung auf die Morgengabe, die am "forenoon" überreicht wurde: die forenoon-bride" ist eben eine solche, die man nur wegen dieser "forenoon-gift" heiratet.

Die dritte Szene (Entdeckungsszene) enthält zwei der wichtigsten Motive: das "hare"-Motiv und das "wine-puncheon"-Motiv.

Voran geht die Standardstrophe: "When bells were rung and mass was sung and all men bound to bed." Eine Untersuchung der bei Child V verzeichneten Stellen ergab, daß diese Standardstrophe nur dann steht, wenn es sich um die Hochzeitsnacht handelt. Die Strophe ist so sehr zum Symbol für diese bestimmte Situation geworden, daß sie gegebenenfalls sogar ganz allein genügt, um die Situation als solche, d. h. als legitime Hochzeitsnacht zu kennzeichnen, ohne daß das irgendwie anders gesagt wird: eine bezeichnende Stelle dafür ist 89 B (Fause Foodrage) Strophe 4: "When bells was rung and psalms was sung / And a' men bound for sleep / Up and started the Eastmure king / At the king of Onore's head." Das impliziert, daß es der "wedding-day" (genauer die Hochzeitsnacht) des "king of Onore" ist, von dem in Strophe 3 ("that he would murder the king of Onore / upon his wedding-day") die Rede war. Vergleiche 22 D_4: "Bonny Annie Livingstone was in her chamber laid", das impliziert: mit Laird Glendinning (wie Strophe 6 zeigt). Von der Unmenge von Stellen, die Child V zitiert, beziehen sich nur zwei auf *nicht* legitime Heirat (die aber von den Liebenden als höheres Recht angesehen wird). Eine (196 A_5) überträgt die Situation (mit besonderem Effekt) der Brautnacht völlig auf die letzte Nacht der beiden Freunde, [2]) und eine (155) wendet sie in völlig anderer Situation an: es ist die Nacht, in der der Sohn

---

[1]) Als ob die Gleichung aufzustellen sei: je größer die Liebe, desto wärmer die "sheets."

[2]) 196 A_5: "When bells were rung . . . . then good Lord John and Rothiemay / In one chamber was laid" (wie sonst "bride and bridegroom").

nicht zurückkehrt.[1]) Die Rechtlosigkeit Fair Annies gegenüber der neuen legitimen Braut, der "bright bride"[2]) wird also auch hier mit diesem Symbol der legitimen Hochzeitsnacht betont.

Dies Gefühl der Rechtlosigkeit Fair Annies bezieht sich wieder auf ihre *Kinder:* die Mutterliebe findet jetzt die höchsten und ausdrucksvollsten Symbole und erscheint so als der zentrale Wert. So singt Fair Annie in der Nacht ($A_{23}/_{24}$): "Gin my seven sons were seven young rats / Running oer the castle wa' / And I were a grey cat mysell / I soon would worry them a'." "Gin my seven sons were seven young hares / Running oer yon lilly lee / And I were a grey hound mysell / Soon worried they all should be."[3])

Das "hare"-Motiv zeigt sich als eine großartige Gefühlsmetapher: „Ich möchte meinen Söhnen den Tod wünschen, ihre ärgste Feindin sein, wie "cat" und "rat", "hare" und "hound" bezw. auch "cat" und "hound" Todfeinde sind, um ihnen das tiefste Leid, die rechtlose Zukunft, zu ersparen, aber ich kann es ja nicht (vor übergroßer Liebe): darum wünsche ich, ihr[4]) oder ich wären "cat" und "hound" ". Das Uebermaß der hilflosen Liebe schlägt um in Verzweiflung: „Ach wäret ihr lieber tot, als dies Leid zu erleben." Sie greift so zu dem stärksten Bild der sinnlosen Todfeindschaft: auch das wird wieder nur zum Bild für ihre Liebe: durch die darin enthaltene Intensität des Gefühls[5]) (nicht das Was, sondern das Wie-stark des Gefühls).

Ganz anderen Sinn hat dagegen das "wine-puncheon"-Motiv. Wenn in A_{27} die neue Braut Fair Fnnie nach dem Grund ihrer Klagen fragt: "Has your wine barrels cast the girds / Or is your white bread gone?", so könnte man das noch als völlig unsymbolische Frage auffassen,[6]) aber der

---

[1]) 155: "When bells were rung . . . . and all the bairns came hame . . .".

[2]) B_2, $D_1/_3$, E_3, F_1, I_1, J_2 heißt es "brisk bride".

[3]) Aehnlich $B_{18}/_{19}$, C_{25} (cats — red bloodhound), E_{15}, E_{16}, $I_{34}/_{37}$, $J_{43}/_{47}$, G_4, F_{24}. In D und H (Fragmente) fehlt dies Motiv.

[4]) Vgl. G_4: "I wish you were all seven gray-hounds / This night to worry me."

[5]) Besonders stark C_{25}, I_{37}: "red blood-hound", I_{34} "bloody grey cat."

[6]) Obgleich es in dieser Situation nicht wahrscheinlich ist: die neue Braut ist in größter Eile in ihrer eigenen Braut-

abweichende Gebrauch dieser Frage in den anderen Fassungen läßt doch den Symbolsinn dieser Worte deutlicher zu Tage treten: In B_{21} beruhigt der Lord die neue Braut: "It's but ane o my wine-puncheons / nae langer wad it keep." Also hier wäre das Stöhnen (moaning) das tertium comparationis. Ist es nicht vielleicht bloßer Vorwand? Aber warum gerade "wine-puncheons"?[1]) In G liegt wieder eine ganz andere Situation zugrunde: es fragt jemand (wahrscheinlich die neue Braut) Fair Ellen nach der Ursache ihres "sighing and moaning", und Fair Ellen *selbst* antwortet darauf (G_5): "The hoops are off my wine hogsheads, / And my wine is overflown." Eine bloße Ausrede kann ein solches Motiv, das in so verschiedenen Situationen immer wiederkehrt, kaum noch sein. Eine tiefere Bedeutung wird schon durch diese Tatsache allein nahegelegt. Auch J hat dies Motiv, und hier ist der Zusammenhang völlig unklar: J_{45} heißt es: "Lie still, lie still, my new-come bride / Lie still and take your rest / The pale's out o my wine-puncheon / And lang it winna rest." Auf den ersten Blick scheint es eine genaue Parallele zu B_{21} zu sein. Dort aber heißt es bezeichnenderweise: "It's *but* ane o my . .": eine deutliche Beschwichtigung. In J fehlt dieses "but", und auch das "lie still" bezieht sich auf ein "lie near and speak to me" (Str. 44) der Braut, das es ablehnt. Auf die Wiederholung dieses "lie near" (48) folgt dann (49) die Entscheidung des Lord John für Fair Annie (siehe oben): kann man nun in dem "wine-puncheon"-Motiv ein Symbol der Resignation und Enttäuschung des Lord sehen, die dann in Strophe 49 im Motiv der "cauld sheets" völlig zum Durchbruch kommt? Wein und Blut stehen in der Volksballade eng beisammen:[2]) so ist sehr leicht der Wein als Symbol des Blutes möglich (vgl. auch das Abendmahl). Nun ist aber für die Welt der Volksballade das Blut zugleich der Sitz des Lebens, der Lebenskraft.[3]) Mit dem Verströmen des Blutes zerrinnt auch das Leben, die Lebenskraft: hier ist das Leben im übertragenen Sinne gebraucht: „das Leben ist mir wertlos geworden," "the pale is out", das, was es noch hielt, was

---

nacht aufgestanden, vgl. A26: "My gown *is on*, sayd the new-come bride . . ." als sie Fair Annie klagen hört.

[1]) In C, D, E, F_1, H, I fehlt dies Motiv.

[2]) Das Blut ist "redder than the wine" (7), der Wein ist "blood red".

[3]) Vgl. "to see one's heart's blood" = "to see a person die", 7 F_2, B_{12}, A_{33}, 114 A_3, B_1.

mich am Leben hielt: "and lang it winna rest": nun ist alle Lebenskraft, alle *Freude* dahin, ich sehe sie zerrinnen.[1])

Wenn so das Verfließen des Weines gefaßt wird als das Zerrinnen der Lebensfreude, d. h. als Gefühlsmetapher[2]) für tiefsten seelischen Schmerz, versteht man auch die Bedeutung dieses Motivs z. Bsp. in G_5: hier ist es Fair Ellen in der Verlassenheit ihrer verschmähten Liebe, die ihre Lebenskraft und -freude zerrinnen sieht, da der Halt, der zusammenhaltende Sinn ("hoops") fehlt.

Wie bei allen Symbolen der Volksballade liegt auch hier wieder ein ganz anschaulicher Vorgang zugrunde, der dann symbolisch vertieft wird. Es liegt natürlich auf der Hand, daß die Symbolkraft dieses Vorgangs nicht zu allen Zeiten gleich stark gefühlt worden ist: es kann der Dichter einmal im rein Anschaulichen stecken bleiben, ohne schon bis zum Symbol vorzudringen, und andererseits wird in späteren Fassungen vielleicht der Symbolsinn nicht mehr gefühlt werden; dann kehrt entweder das nur Anschauliche des Vorgangs wieder, oder es wird zu einer bloßen die Situation kennzeichnenden Formel, ohne daß ihr möglicher Gehalt irgendwie ausgeschöpft wäre. Die Grenzen zwischen diesen drei Formen sind natürlich sehr vage, und es ist vielleicht gerade der größte Reiz solcher Symbole und Metaphern, daß sie auf der Grenze stehen, daß im Nur-Anschaulichen immer doch zugleich der Symbolsinn irgendwie im Hintergrund steht und daß zugleich bei ausgesprochen symbolischer Bedeutung nie die Anschaulichkeit auch nur einen Augenblick aufgegeben wird. Und so ist in A und B das "wine-puncheon"-Motiv völlig anschaulich gegeben: es sind wirkliche "wine-puncheons" gemeint (wenn auch nur in der Frage oder als Ausrede), aber zugleich gibt der mögliche Symbolsinn dieser Anschaulichkeit einen gewissen Nachdruck, der nicht aus ihr selbst stammt. Der überindividuelle Gehalt dieser Ballade liegt *nicht* in der Geschichte mit dem glücklichen Ausgang (der symbol*los* ist),[3])

---

[1]) Vielleicht kann man auch das "wine-puncheon"-Motiv ("*red* wine") direkt mit Freude in Zusammenhang bringen: mein Wein verfließt — so zerrinnt meine Freude?

[2]) Aus dem Dingssymbol "wine-blood."

[3]) Der *Schluß* ist für unser heutiges Gefühl unmöglich: soweit führt die Ballade fast bis an die Grenze des Tragischen, die Gegensätze werden hart aneinandergeführt: die plötzliche Umbiegung zum glücklichen Ausgang scheint uns nicht möglich.

sondern in den *Werten* (Gatten- und Mutterliebe), denen all die Symbole dienen: die Größe ihrer Liebe läßt Fair Annie über ihre einmalige Existenz hinauswachsen zum Symbol der Liebe überhaupt. Der Ideengehalt der Volksballade, auch der nichttragischen, liegt also im Symbol.

B. b.) Es ist nun sehr interessant, gerade an diesem Punkt einmal kurz jene drei Gruppen von Balladen, die man im allgemeinen sei es als unvolkstümlich, sei es als rein künstlerisch nicht vollwertig angesehen hat — ich meine die Minstrel-, Border- und religiösen Balladen — daraufhin zu beleuchten, ob sich auch in Art und Verwendungsweise ihrer Metaphern und Symbole ein grundlegender Unterschied findet.

1.) Typische *Minstrel*-Balladen sind vor allem Child Nr. 29, 30 und 31, auf deren Symbolik bezw. Metaphorik ich in einer kurzen Analyse eingehen werde.

In Child 29 (The Boy and the Mantle) dreht sich die ganze Handlung um das Symbol des Wundermantels, der seine Trägerin, wenn sie untreu war, verrät, dadurch, daß er sich grün und blau färbt oder sich zusammenzieht usw. Der Wundermantel ist ein Märchenmotiv, das aber nicht auf einem volkstümlichen Dingsymbol beruht, sondern aus dem höfischen Epos mit seiner Freude am Kuriosum, am technischen Wunderding stammt.[1]) Dies Symbol ist nicht wie die Dingsymbole aus dem täglichen Leben erwachsen, sodaß es nur "angetippt" zu werden braucht, um seinen allen bekannten Gehalt zu offenbaren (wie broom, hawk, steed), sondern es ist künstlich geschaffen, ein rein literarisches Symbol, wenn auch die Ballade selbst es wohl schon aus dem Epos fertig übernommen haben mag. Es ist auch hier wieder das bloße "Antippen", aber diesmal nicht aus dem Leben, sondern aus dem großen Epos: es ist gelehrt, setzt eine Kenntnis dieses Epos voraus,[2]) diese Symbole sind eigentlich keine im eingangs definierten Sinn: sie sind nicht erlebt, in ihnen ist nicht ein innerlich intuitiv erfaßtes, verwandtes Geistiges gesehen, sondern sie sind rein verstandesmäßig auf Grund irgendeiner empirischen Assoziation *gesucht*. Daher haben sie auch keinen Stimmungswert, sondern können höchstens komische Wirkung erzielen.

---

[1]) Vgl. „Karlsreise", "Thebenroman".

[2]) Vgl. die Behandlung der Gestalten, deren Namen und Charakter offenbar aus dem Epos bekannt waren, vgl. z. Bsp. Kay, Guinevere.

So hat z. Bsp. in 29 der Mantel im Grunde mit der Untreue der Trägerin nichts zu tun,[1]) er symbolisiert sie auch nicht: er vollbringt ein bloßes Zauberkunststück, dessen Auflösung sofort gegeben wird ($29/_8$): "Itt shall never become that wiffe / That hath once done amisse." Es ist eindeutig wie die Allegorie, nichts ist mehr vorhanden von jener Unangemessenheit zwischen Bedeutetem und Bedeutendem, dem Hintergründigen, das das Symbol auszeichnet, aber es ist auch kein rational auflösbares Rätsel wie die Allegorie, sondern etwas ganz Anderes: Hexerei zur Belustigung des Publikums, erdacht aus der Freude an der Merkwürdigkeit, der Rarität und Kuriosität: der Mantel geht "betweene two nutshells". (29_6). Ein solches genau erklärtes (!) "Symbol" dient auch nicht etwa zur Hervorhebung irgendeines Wertes, eines Seelischen, zum Ausdruck eines Gefühlsinhaltes, sondern nur zur Hervorbringung einer Reihe von vorauszuberechnenden komischen Situationen. Es ist gleichsam das Uhrwerk, der Mechanismus, der überhaupt die Handlung erst in Gang setzt. In $29/_{28}$ agiert es dann sogar selbständig wie eine lebende Person. Die Volkspoesie liebt zwar auch solche mit zauberischen, wunderbaren Kräften begabten Märchendinge: hier aber glaubt man nicht an diese magische Kraft (obgleich die Anspielung, der Vergleichspunkt deutlich genug gemacht sind): es fehlt die höhere poetische Wahrheit des Symbols und damit die Atmosphäre.

Ebensolche bewußt erdachten "Symbole" sind Messer und Horn (Str. 38 ff., 43 ff.): besonders bei dem letzteren ist der Zusammenhang mit seinem Sinn ganz gering, es ist völlig willkürlich gewählt.

Ausser diesen dreien findet man in der ganzen Ballade keine Symbole oder Metaphern: alles dreht sich um diese drei Symbole, die wieder nur Variationen *eines* Dinges sind, eine ganz unvolkstümliche Komposition.

Diese unvolkstümliche Symbolik vereinigt sich mit anderen Merkmalen — abweichendem Rhythmus, genauer Datierung des Geschehens ("third day of May"), Vorhandensein nur einer Fassung, Behandlung der Personen, Länge, Abweichung von den Olrikschen Gesetzen usw. — als Beweis gegen die Minstrel-Ballade als eine "Popular Ballad".

---

[1]) Vgl. Childs Einleitung zu 29, wo er sagt: "There are a number of other objects that have the same testing power: a crown, a bridge, a girdle, an arch, a glove," usw. usw.

So sind es auch in Child 30 (King Arthur and King Cornwall) übernatürliche Dinge und Wesen, völlige Phantasiegegestalten, die als Symbol fungieren. Am deutlichsten zeigt sich das in der Gestalt der "Billy-Blin" (oder "Burlow-Beanie") (Str. 30, 43, 60 u. ö.), eines siebenköpfigen Feuerdrachens: während die "Symbole" in 29 immerhin Zeichen, wenn auch kein erlebter adäquater Ausdruck, eines Innern waren, so ist dieses Ungeheuer, an dem im Kampf alle Waffen zerbrechen, überhaupt nicht mehr symbolisch oder doch allegorisch auszudeuten: die ganze Atmosphäre ist nicht ernst genug dafür — es entspringt der bloßen Lust am Fabulieren.

Die Beschwörung mit dem Evangelienbuch dagegen (Str. 46) ist symbolisch nur für solche, die nicht glauben; sonst ist es eine wundertätige Reliquie, in der magische Kraft durch Gottes Wunder wirkt. Die "gold wand", die "three strokes" damit[1]) muten volkstümlich an, aber hier ist es ein Zauberzweig, willkürlich gewählt und erdacht. Ebenso ist das Blasen auf dem Horn, das das Horn zur Hälfte aufreißt (Str. 73), keine Hyperbel, d. h. Steigerung einer Gefühlsmetapher, sondern wieder nur entsprungen der Freude am Grotesken, Wunderbaren. Diese Minstrel-Balladen sind im Grunde romanesk: das Romaneske aber hat keine echte Symbolik in unserem Sinne (d. h. imagination-Symbole), weil es nicht glaubt an die innere Beziehung aller Dinge, das Transzendentale nicht im Empirischen, sondern beide als Kontraste unvereinbar nebeneinander sieht: es arbeitet mit äußeren Mitteln, rein äußerlichen Kontrasten. (Freude am Grotesk-Kuriosen.) So ist 30_{25} ("so bright / that a man that were laid on his death bed / wold open his eyes on her to have sight") nicht als bloße Hyperbel gedacht, sondern ein im Rahmen der Erzählung als Tatsache hingestellter, romanesker Zug.[2])

---

[1]) Vgl. die "willow-wand" in 13 C.

[2]) In 30 ist versucht, durch Formeln, stehende Wendungen populär zu wirken, z. Bsp. 30_5: "For you shall never gett more of me", das beim Testament gebräuchlich ist, hier aber nur Formel ist. Ebenso sind die "shoes of gold" hier nicht symbolisch, sondern bloße Freude am Prächtigen. 30_{17}: "For his love that died upon a tree" ist hier auch nur eine Formel ohne tieferen Sinn, ebenso die Bitte "for one night's lodging and two meales' meate". Eine einfach übernommene stehende Formel ist auch: "Then forth is gone this proud porter / As fast as he cold hye" (30_{19}), die Formel des Boten. Stehende Wendungen sind auch 30_{20} "thirty winter and three", 30_{24} "seven yeere", vgl. 211.

Wenn es aber in $30/_{35}$ heißt: "Why, if thou be afraid, Sir Gawaine the gay / Goe home, and drinke wine in thine owne country",[1]) so soll hier damit höhnend gesagt werden: „Da sitze zu Haus und feiere deinen Frieden zu Hause." Hier ist wirklich einmal ein Dingsymbol (wine) in eine Gefühlsmetapher hineingenommen zum Ausdruck der Gefühlswerte der Tapferkeit und des Mutes, der Entrüstung gegen die Feigheit, die hier im Vordergrund stehen. (Vgl. die "gabs" der „Karlsreise".)

Auch in 31 (The Marriage of Sir Gawain) ist die Gestalt des Ritters, der das Ding verlangt, "was eine Frau am meisten begehrt"," nicht symbolisch. Es ist ein Rätsel, besser ein geistreiches Wort, ein "bon mot", einer höheren, höfischen Kultur entsprungen, kein Ding, sondern ein Abstraktes: die Pointe im *Wort*. Das häßliche Weib, das sich verwandelt, mag auf alten Volksglauben zurückgehen, ist aber auf jeden Fall kein Dingsymbol. So ist auch die groteske Schilderung $31/_{16}$[2]) bloß romanesk und damit unsymbolisch in unserem Sinne.

Die vielen Einzelheiten (Grüßen, Hin- und Widerrede usw., vgl. $31/_{19}$ ff., 34 ff., $31/_{41}$ ff. usw.), die gegeben sind, sind erstens nicht anschaulich, zweitens nicht nötig zur Handlung und haben drittens keinen tieferen Gehalt. *Wenn* ein wirkliches Symbol vorhanden ist, wie $31/_{21}$: "and marry him with a ring", so bezieht es sich nur auf diese Einzelheit und hat kein Verhältnis zur Idee des Ganzen: "ring" ist das Symbol der legitimen Liebe; "marry with a ring" heißt also „in aller Form gesetzmäßig und rechtlich heiraten." Dies Symbol des Ringes ist aber hier nicht mehr gefühlt als solches, bloß seine rechtliche Funktion gleichsam als terminus technicus für „gesetzliche Heirat" kommt in betracht, und das zeigt das völlige Fehlen irgendwelcher Bedeutung für die Ballade als Ganzes.

Und ebenso spielt $31/_{24}$: "and away he cold them fling" als symbolische Gebärde des Verachtens keine weitere Rolle: diese Szene ist nur eine Episode ohne Bedeutung für das Ganze.

Als Sir Gawain den Rittern verkündet, einer von ihnen müsse dieses häßliche Weib heiraten, da heißt es (31_{38}):

---

[1]) Vgl. das in Grimms „Rechtsaltertümern" über „Wein" bei Friedensschlüssen usw. Gesagte. (s. o.)

[2]) "Then there as shold have stood her mouth, / Then there was sett her eye; / The other was in her forhead fast, / The way that she might see." usw.

"Then some tooke up their hawkes in hast, / And some tooke up their hounds", eine anschauliche Wendung für: „sie machten sich aus dem Staube,"[1]) zugleich ein Symbol der Abwehr, des Ablehnens von seiten der Ritter. Aber diese Art der Symbolbildung ist wieder durchaus unvolkstümlich; das Symbol wächst nicht aus einem Dingsymbol heraus, im Gegenteil: die volkstümlichen Dingsymbole der "hawks and hounds" sind in ihrem eigentlichen Gehalt garnicht berücksichtigt. Das „Antippen" riefe hier völlig falschen Sinn hervor. Die Uebernahme ist rein äußerlich: "hawks" zieht "hounds" nach sich, ganz gedankenlos, mechanisch.

So ist selbst das "greene forrest" hier ohne weitere symbolische Bedeutung und Beziehung: es zeigt, wie fest die Formel schon ist. Dagegen scheint mir das wiederholte "betwixt an oke and a greene hollen"[2]) mehr als bloße Freude am Grün, an der Farbe zu sein, zumal sich an diesen drei Stellen auch "she was clad in red scarlett" findet.[3]) Vielleicht ist es als Symbol treuer Liebe aufzufassen.[4])

$31/_{53}$ bietet sogar einen *Vergleich:* "I am glad as grasse wold be of raine": hier eine erweiterte Metapher: es ist dasselbe Prinzip der Gefühlsintensivierung, aber lange nicht so stark und unmittelbar. Es ist mehr verstandesmäßig: man erlebt nicht mehr, unreflektiert, die Einheit aller Wesen, aber es liegt doch etwas wie Beseelung darin, wenn es heißt: „Das Gras ist froh nach dem Regen." Aber schließlich ist die Natur hier doch nur Folie, nicht teilnehmend am menschlichen Geschick, das Ganze ist ein poetischer Vergleich. Und zwar ist es auch hier eine ganz persönliche Schöpfung des Dichters, nicht aus einem Dingsymbol entstanden, im Gegensatz zu 31_{56}: "King Arthur beheld that lady *faire* that was soe *faire* and *bright*": hier ist, eigentlich unanschaulich, nichts als "faire and bright" von all ihrer Schönheit gegeben (dabei ist das erste "faire" völlig formelhaft), aber es ist das Symbol, der Inbegriff alles Schönen:[5]) durch bloßes Nennen, „Antippen", werden alle damit verbundenen Gefühlswerte wachgerufen.

[1]) Oder soll es heißen: „sie bewaffneten sich gegen sie"?

[2]) $31/_{15}$, $31/_{27}$, und vgl. auch $31/_{33}$: „And when he came to the greene forrest / Underneath a greene holly tree".

[3]) Ueber "red scarlet" vgl. die Anmerkungen zu 13 u. ö.

[4]) Vgl. auch den Refrain "hollin, green hollin" 277 A und B. Näheres über diesen Refrain vgl. im III. Teil dieser Arbeit.

[5]) Vgl. das über "fair" in Nr. 13 Gesagte.

Ergebnis: Diese drei typischen Vertreter der Gruppe der Minstrel-Balladen haben deutlich gezeigt, wie unvolkstümlich diese auch in ihrer Metaphorik und Symbolik sind — ja, diese kann geradezu ein Kriterium abgeben zur Unterscheidung der Minstrelkunst und der eigentlichen bodenständigen Volkspoesie, die natürlich, wie besonders die letzte Ballade (31) zeigt, nicht mehr streng geschieden wird. So ist das Motiv in 31, die Verwandlung des häßlichen alten Weibes in ein schönes junges Mädchen, sobald nur das rechte Wort fällt, ein echtes Märchenmotiv, aber seine Gestaltung im einzelnen ist, wie wir sahen, durchaus unvolkstümlich; die wenigen wirklich vorhandenen volkstümlichen Symbole erklären sich meines Erachtens zum Teil aus dem „Zersingen" d. h. der Umgestaltung des Minstrel-Liedes im Volksmund,[1]) zum Teil aus der bewußten Absicht der Minstrels, ihre Lieder durch Aufnahme volksmäßigen Guts populärer zu machen.

Daher erklärt sich sowohl die unsystematische Verwendungsweise dieser Volks-Symbole in diesen Balladen, als auch ihr häufiges Steckenbleiben in der bloßen Formel, der höchstens episodische Bedeutung zukommt. Die charakteristischen Symbole der Minstrel-Ballade dagegen sind jene phantastischen Wunderdinge, die nicht sowohl einen der betreffenden Ballade zugrundeliegenden Gehalt, einen Wert verbildlichen, als vielmehr als eigentlicher Angelpunkt der Handlung die Ballade rein äußerlich zusammenhalten.

Dieser Unterschied wird durch nichts deutlicher als durch einen Vergleich der typischen Minstrel-Ballade 31 (siehe oben) mit der folgenden (32), die denselben Stoff, aber in *volkstümlicher* Weise behandelt.

Der ganz andere Ton der Ballade 32 (King Henry) ergibt sich aus ihrem volkstümlichen Stil und Aufbau.[2]) Vor allem

[1]) auf das R. Dessauer (a. a. O., S. 10) das Volkstümliche eines Liedes allein zurückführen will: „Da das Material der Volkslieder in stetem Wechsel begriffen ist, da es vor allem zumeist aus einer dem Volkslied fremden Sphäre kommt, so muß ein allen Volksliedern gemeinsames, eigentümliches Merkmal in erster Linie von seiten der Volksliederträger kommen.'" Daher soll man nicht Stoffe, Motive usw. betrachten, da sie oft fremd, übernommen sind, sondern man muß ausgehen (S. 11) „von den Veränderungen, die diese Stoffe, Motive und Formen im Laufe der Zeit durch die Träger erleiden."

[2]) Sie ist dreiszenig; mit leisem Eingang: Jagd, Halle, Morgen. In der zweiten Szene hat sie eine dreimalige Stei-

aber zeigt sie das Volkstümliche in den Metaphern und Symbolen. Dabei muß man natürlich absehen von solchen, die bloß rhetorischer Schmuck sind, episodisch, Märchenzüge, die aber für die Gesamtidee nicht in Betracht kommen,[1]) wie z. Bsp. $32/_2$: ". . . . was seven miles frae a town". Zu Anfang merkt man besonders die Freude am Geschehen, die Jagdfreude, den Stolz, die Kraft, die in starker Alliteration und Binnenreim zum Ausdruck drängt: Strophe 3: "He chased the *d*eer now him before, / an the roe *d*own by the *d*en / till the *f*attest *buck* in a' the *f*lock / king *H*enry *h*e *h*as slain." Der "fattest buck" ist höchst anschaulich gegeben (wie die ganze Strophe) und zugleich als unmittelbarer Ausdruck des Stolzes und des Jagdübermuts König Heinrichs eine starke Gefühlsmetapher.[2])

In $32/_4$ kann man das „O" entweder als Ausdruck dieser Freude oder schon als das Nächste vorausahnend fassen, denn Strophe 4 bringt die Wendung: die Begegnung mit dem Ungeheuer.

Dies Ungeheuer selbst ist eine Märchengestalt wie in 31, auch die Schilderung ihres Aussehens ist grotesk, romanesk. Hier wird sie als „grisly ghost" geschildert, hat aber nichts Unheimliches: die Schilderung wirkt eher komisch durch ihre grotesken Züge und ist weit entfernt vom Symbolischen (Str. 6). Und wenn es dann heißt: "An I ken naething she peard to be / But the fiend that wans in hell", so ist das

---

gerung des "more meat", dann ist dieses "meat" selbst wieder hineingenommen in die dreimalige Steigerung "meat, drink, bed". Der Rhythmus ist der Septenar mit freien Senkungen. Vor allem der Stil ist volkstümlich (das „O" in Str. 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 (zweimal), 16, 17; 19); das Weglassen des "said king Henry" usw. der Ballade 31, die Dialogform.

[1]) 32 ist eben noch keine Volksballade, und auch da sind alle ja mehr oder weniger einem Idealtypus (wie etwa 13) nur angenähert.

[2]) Vgl. 162 A_2: "The fattiste hartes in all Cheviot / he said he would kyll, and cary them away": Trotz, Herausforderung gegen Douglas. Ebenso 162_{17}: "The fattiste hartes in all Cheviot / we have kyld, and cast to carry them away" (in 162 B heißt es "cheefest harts"). — In 162 handelt es sich immer um die "fat bucks": der "fat buck" scheint immer die Jagdbeute gewesen zu sein, sodaß jagen mit "to kill the fat buck" gleichzusetzen ist.

ein Vergleich, der nicht anschaulich macht, sondern nur wieder sich an den Verstand wendet.

Bis dahin gleicht 32 in Stil und Aufmachung noch ganz 31 (wenn man absieht von der Alliteration und der Metapher des "fattest buck" in Strophe 3), aber von Strophe 7 an wechselt der Ton und die ganze Atmosphäre, und Strophe 7 bedeutet zugleich einen *Stil*wechsel. Es beginnt die dreimalige Wiederholung: "Some meat, some meat, ye King Henry / Some meat ye gie to me", eine steigernde Wiederholung, die die Dringlichkeit der Bitte intensiviert. In $32/_9$ heißt es noch einmal: "Mair meat, mair meat, ye King Henry, / Mair meat ye gi to me", und noch einmal dasselbe in 32_{11}. Die Dreizahl der steigernden Wiederholung ist also wieder in eine dreimalige Wiederholung des Ganzen eingeordnet: Diese starre rhythmische Wiederholung derselben Formel wird magisch, unheimlich[1]) Die "meat-Steigerung wird nun noch betont durch drei Symbole: "berry-brown steed", "good gray-hounds", "gay goss-hawks", die sie von ihm fordert und die er ihr opfert. Es ist wieder das bekannte „Antippen" bekannter Dingsymbole: sein Liebstes gibt er her: das Symbol des Falken als des Geliebten steht zuletzt, mit Achtergewicht.[2]) Das Magisch-Unheimliche ist wunderbar durch die starre Wiederholung gegeben: er selbst ist starr, willenlos, und so wird auch der Erzähler und wir selbst mit in diese Atmosphäre hineingezogen: King Henry kann nur immer das Gleiche wiederholen: "An what meat's in this house, lady, / An what ha I to gie?" Und sie antwortet ebenso monoton-unheimlich: "O ye do kill . . . .". Die Wiederholung des unheimlichen „O" steigert sich immer mehr, wenn es jedesmal heißt: "O whan he slew his berry-brown steed / Wow but his heart was sair!". Das „O" gibt zusammen mit der dreifachen Steigerung diesem an sich bildlosen "his heart was sair" gleichsam magische Kraft und macht es so zur Gefühlsmetapher.[3]) N ichts von Zögern, Not, Angst usw. bei ihm ist gesagt: im bloßen "his heart was sair" liegt schon alles.

Das dreimalige "more meat" wird dann durch dreimaliges "drink" und "a bed" gesteigert bis zum Höhepunkt, wo

---

[1]) Diese Dreizahl steht ihrerseits wieder in der Dreizahl "meat, drink, bed".

[2]) Die Attribute sind rein klanglich gewählt: vgl. die Alliteration. Sie sind nicht symbolisch auszuwerten.

[3]) Es folgt dann jedesmal: "She eat him a' up, skin an bane / Left naething but hide and hair."

King Henry der furchtbaren Erscheinung alles, das Letzte opfert: er ist ganz in ihrem Bann.[1]) $32/_{16}/_{17}$ ist schon fast eine Uebersteigerung der dreimaligen Bitte: er hat schon alles hingegeben, aber noch ist er nicht am Ende: "take off your claiths now." Diese letzte Forderung allein wird nicht wiederholt: sie ist gleichsam höchste Fülle, Stillstand und Katastrophe: eine letzte höchste Anspannung und — er tut auch das Letzte, Schrecklichste.

Der Gehalt, der unheimliche Zauber, der King Henry hinreißt zum höchsten Opfer, findet in diesen stetig gesteigerten Symbolen, die in die eine große Metapher eingeordnet sind, seinen adäquaten Ausdruck.

Der Schluß weicht wieder ab: es ist ein glückliches Ende: man hat mehr den Eindruck, als würde seine große Hingabe, seine völlige Unterwerfung belohnt: es kommt etwas von der christlichen Gedankenwelt, in der Liebe und Opfer ihren Lohn finden, hinein.

Darauf weist auch der Anfang ($32/_{1}$), wo es moralisierend heißt: "Lat never a man a wooing wend / that lacketh thingis three, / a routh o gold, an open heart, / ay fu o charity."[2]) Die Verwandlung zum Schluß ist ein Märchen-Minstrel-Motiv, wie in Ballade 31: es heißt wörtlich ($32/_{20}$): "That ga me a' my will."

B. b.) 2.) Eine völlig andere Behandlung der Metaphorik bezw. Symbolik, die aber der in „Edward" und der Mehrzahl der Balladen kennengelernten ebenso fernsteht wie die der Minstrel-Balladen, zeigt eine andere Gruppe, die Border-Balladen. Eine kurze Analyse einiger ihrer typischen Vertreter wird diese besondere Eigenart und zugleich ihre künstlerischen Möglichkeiten und Grenzen deutlich machen.

Bei den Border-Balladen, die nach H. Eicker[3]) nur eine Unterabteilung der aktuell-historischen Balladen darstellen, liegt wie bei jenen „der Akzent nicht auf dem Täter, sondern auf der Tat."[4]) Ich verweise hier auf die unter den tragischen

---

[1]) Zugleich ein Gegenstück zu "Child Waters", dem Griseldis-Motiv?

[2]) Auf diese Auffassung könnten schließlich auch die oben behandelten Symbole deuten (er opfert sein Liebstes). Offenbar sind zwei Vorstellungen und Auffassungsweisen verschmolzen.

[3]) „Die historische Volksballade der Engländer und Schotten."

[4]) Eicker, a. a. O., S. 70.

Balladen behandelte Ballade 190 (Jamie Telfer): auch dort hat nicht psychologisches Interesse am Helden, der nur innerhalb seiner Gruppe, als ihr typischer Vertreter gesehen ist, sondern die Freude am Geschehen als solchem, d. h. aber in den Border-Balladen Viehdiebstahl, Betrügereien bei Geldgeschäften, aber auch heldenmütiger Kampf und Befreiung der Genossen, oft unter eigener Lebensgefahr, die Ballade geschaffen. Wir werden daher auch bei den übrigen Border-Balladen eine Summe von Einzelzügen, Namen, anschaulich gesehenen realen Tatsachen erwarten dürfen, die aber bei solchem völligen Fehlen psychologischen Interesses, einer solchen Hinwendung zum empirischen, einmaligen, aktuellen Geschehen, nicht ins Symbolische erhoben oder besser vertieft werden können.

So wird z. Bsp. 185 (Dick o the Cow) in 63 Strophen (!) der übermütige Viehdiebstahl John Armstrangs und seines Freundes Willie aus Liddisdale ($158_1/_4$) in der Besitzung des armen Dick o the Cow bei Hutton Hall (Strophe 3) in Cumberland (Str. 6 und 12) erzählt, Dicks vergebliche Bitte um Hilfe bei seinem "lord and master" (Str. 10 ff.), seine kühne Rechtsforderung bei den Armstrongs in Puddinburn (Str. 16 ff.), sein wagehalsiger Racheakt, der Pferdediebstahl (Str. 26 ff.), sein siegreicher Zweikampf mit Johny Armstrang (Str. 34 ff.) und seine schließliche reiche Belohnung (dadurch, daß er die aus Vergeltung gestohlenen Pferde verhandeln kann) (Str. 53 ff.) mit allen nur erdenklichen Details, Hin- und Widerreden, Namen, Flüchen, usw. geschildert, ein einmaliges Geschehen, das für uns von jener Grenzersphäre zeitlich und räumlich weit Getrennte nur noch ein geringes Interesse haben kann.[1]) Nichts wäre verfehlter — aber der Gedanke liegt zu fern, um ernstlich erwogen zu werden — als solche Einzelheiten irgendwie symbolisch ausdeuten zu wollen.

So ist es für den Fortgang der äußeren Handlung, das Gelingen von Dicks Plan, wohl von Bedeutung, wenn Strophe 24 von den "lads" im „House of Mangertoun" berichtet wird: "These that came not at the first call / They gott no more meat till the next meall",[2]) aber damit ist auch die Bedeutung dieses Zuges völlig erschöpft: ausserhalb dieses Zusammenhangs ist es ein sinnloser Zufall: unsymbolisch, d.

[1]) Ich habe absichtlich diese Details und Namen aufgezählt um einen Begriff von der Atmosphäre zu geben.

[2]) Sie entfernten sich infolgedessen schnell und unvorsichtig.

h. keinen „neuen Zug des Lebens offenbar" machend. Und wenn nun wirklich Symbole vorhanden sind, so sind sie entweder ganz mechanisch übernommene leere Formeln ohne Sinn und Bedeutung für das Ganze, bloße Arabesken,[1]) wie z. Bsp. die Verwendung symbolischer Zahlen,[2]) oder auch sie sind nach Wirkung und Entstehung unvolkstümlich, wie z. Bsp. die unter christlichem Einfluß geschaffenen Bilder in Strophe 37, die in ihrer rationalen Eindeutigkeit allegorisch, nicht aber symbolisch sind, oder auch in Strophe 10 die Vergleiche in Frageform, die als Metaphern wirken: mit Ausnahme von "willow-wand" liegt jedoch keiner dieser Metaphern irgendein Dingsymbol zugrunde. Formprinzip ist vielmehr der kontrastierende Vergleich. Wenn man dann noch bedenkt, wie (im Gegensatz zu der sonstigen Knappheit des Balladenstils) nicht weniger als fünf solcher Frage-Metaphern gebraucht werden, um auszudrücken: „Ich bin doch keine Memme",[3]) so wird das Unvolkstümliche solcher Metapher- und Symbolbilder nur zu deutlich.[4])

Eine Ausnahme bildet nur $186/_{23}$: "We gang to herry a corbie's nest / That wons not far frae woodhouse-lee", das eine Metapher auf Grund eines Dingsymbols ("corbie" ist der das Unheil voraussagende Vogel, der Galgenvogel) darstellt,[5]) und zwar ist es wieder wie in 13 und 183 dem Frager als Ausrede gesagt, als Rätsel aufgegeben. Diese Metapher ist echt volkstümlich: in diesem "herry a corbie's nest" steckt die ganze Essenz der Ballade; denn schließlich hat für diese Menschen ihr Raubzug, all dies Leben des Betrugs und Diebstahls, der Gefahr, des Kampfes auch einen Sinn, auch das ist eine Art Heldentum: es ist der Kampf gegen den Schädling, den Verräter der Gemeinschaft: "to herry a corbie's nest" ist ein Symbol ihres Tuns: Der Wert, die

[1]) Vgl. das bei 211 Gesagte.

[2]) "three kyne" Str. 6 u. ö., "three coverlets" Str. 7, "thirty Armstrongs and three" Str. 16. "a mile but barely three" Str. 34, vgl. auch das Symbol des bösen Erlebnisses (Str. 35): "Dickie looked o'er his left shoulder", was für das Ganze gar keine Bedeutung gewinnt.

[3]) Str. 12: "And (have they) forgotten that the bauld bacleuch can back a steed or shake a spear" ist eine aus einem deutlichen literarischen Symbol, rein durch Formung, nicht nur durch „Antippen" entstandene Gefühlsmetapher.

[4]) Wahrscheinlich hat man in ihnen Scottsche "emendations" zu sehen; vgl. auch Strophe 9.

[5]) Vgl. "Faiths and Folklore" S. 507.

Idee, wenn man so will, dieses einmaligen Geschehens, ja ihres Daseins überhaupt liegt darin.

185 hat kein solches zusammenfassendes Symbol, wenn man nicht das Wort "steal", das bezeichnenderweise überaus häufig vorkommt (Str. 4, 12, 13, 14, 30, 47, (dreimal), 55), als ein solches Symbol, ein stolzes und offenes Bekenntnis zu solchem Lebensideal, erkennen will. Diese Ballade (und die Mehrzahl der Border-Balladen) aber hat einen Ersatz, in dem sie symbolisch den ganzen Gehalt ihres Daseins, die ungebrochene Freude am vollen Leben mit seiner Keckheit und Kühnheit, seinen Abenteuern, seinem Heldentum zusammenfaßt: in dem allen Border-Balladen gemeinsamen auffälligen "diddle"-Refrain.[1])

Eine einzige Ballade fällt, obgleich sie derselben Stoffwelt der Borderkämpfe angehört, völlig aus dem Rahmen der übrigen heraus: Child 183 (Macintosh). Schon ihre Kürze und das Vorhandensein mehrerer Fassungen weist auf diese Sonderstellung. Der Hauptunterschied aber ist eine völlige Durchstilisierung der Ballade, die den übrigen Border-Balladen, wie wir sahen, abgeht. Hier ist einmal Motivierung und Entwicklung völlig beiseite gelassen: nur die Katastrophe ist gegeben.

Ich analysiere auch noch diese Ballade, um zu zeigen, wie dieser Unterschied der Stilisierung nicht im Stoff selbst, sondern in der Art, wie dieser Stoff gesehen ist, begründet liegt: es wird sich zeigen, wie hier das Interesse nicht bei dem eigentlichen Geschehen, sondern bei der Psyche der handelnden Personen liegt: damit aber tritt diese Border-Ballade Balladen wie "Fair Annie" u. ä. und den tragischen Balladen sehr nahe.

Wohl könnte die starke Alliteration in ihrer Dynamik, die an "Chevy Chase" erinnert, auf bloße Freude am Geschehen wie in den anderen aktuell-historischen Balladen weisen. Aber hier werden keine Einzelheiten gegeben: wir erfahren nichts, als daß irgendjemand den Macintosh warnt: „Der Tod ist dir sicher, wenn du Auchindown anzündest." Er läßt sich nicht zurückhalten, tut es doch und erleidet den Tod, d. h. das letztere erfahren wir nicht direkt, es wird uns nur nahegelegt.

Dieses einmalige Geschehen wird wahrhaft poetisch, d. h. repräsentativ-symbolisch durch seine Stilisierung, und besonders durch Metaphern und Symbole.

[1]) Eine Interpretation des Refrains in diesem Sinne gebe ich im dritten Teil meiner Arbeit im Zusammenhang der übrigen Refrains.

In B geht dem Dialog eine Einführungsstrophe voraus, aber auch die ist allgemein gehalten: "an hour before the the dawning", die dann motivisch wiederholt wird in Strophe 4: "Auchindown was in a bleeze / an hour before the dawning." Durch diese Wiederholung vor und nach der Tat (ebenso in A "a clear morning", B zweimal "a May morning") wird das Geschehnis stilisiert, abgehoben von dem einmalig-realen Geschehen. Und zugleich bekommt das "an hour before the dawning" ein tieferes Gewicht, es weist über sich hinaus: wir erleben in dieser rhythmisch-motivischen Wiederholung etwas Magisch-Unheimliches: „vor Tau und Tag", heimlich, schnell: wir sehen den von Rachegefühl und Leidenschaft glühenden Macintosh: die ganze Unheimlichkeit der Zeit vor Sonnenaufgang, ja die Dämonie Macintoshs liegt darin. Es entspricht dem "ere the cock-crawing" in A_3, das aber nicht so stark wirkt, weil es nicht wiederholt ist.[1]) Jedenfalls ist auch dort die Zeitangabe mehr als bloß anschaulich; sie ist eine Art Dingsymbol, wie die Zeitangaben des Refrains (vgl. Teil III).

Dies Unheimlich-Leidenschaftliche wird noch verstärkt durch das dreimalige, angstvoll gesteigerte, warnende "Turn again, turn again, turn again I bid ye", eine Gefühlsmetapher der Angst und zugleich des magischen Gebanntseins von dem Willen des Macintosh. Und Macintosh antwortet nur: "Head me or hang me . . . . I'll burn Auchindown" (A_2, B_3), was zunächst ganz real-anschaulich erscheint. "Head" ist gesagt von dem Warner, er selbst fügt hinzu "hang", den schlimmsten, schimpflichsten Tod: d. h. also nicht nur: „ob man mir das oder das antue . . . ."", sondern: „Wenn er auch das Schlimmste tut, mehr als Köpfen, wenn er mir den größten Schimpf antut,[2]) ich kann nicht anders." So wird das "Head or hang" zu einer ganz starken Gefühlsmetapher: er findet keinen größeren Schimpf als "hang".

Das "ere the life leave me" (A_2, B_3) impliziert: „Ich werde bald sterben, und ganz sicher: das weiß ich alles; aber vorher werde ich *trotzdem* Auchindown anzünden." Die Notwendigkeit und Unabänderlichkeit der Tat liegt in dieser

[1]) Vgl. 186/8, wo sich Raub und Plünderung auch abspielen "between the hours of night and day". Das ist vielleicht eine Notwendigkeit, aber warum gerade im Zwielicht? Das Gefühl des Unheimlichen, Schlechten spielt doch wohl mit. Vgl. die Situation in "Macbeth" II, 1, /1 ff.

[2]) den man nach Grimm („Rechtsaltertümer") nur Unfreien antat.

schlichten Aussage ohne Bild. Aber gerade sein notwendiger Tod offenbart seine Größe: was wir aus dem Gedicht nicht entnehmen konnten, daß ein *Großer* hier zugrundegeht (wir wissen nicht, aus welchen Motiven er es getan), das sagt das letzte Symbol (B_5): "I lost the best feather in my wing." Dieses seltsame Symbol — es ist kein eigentliches Dingsymbol — scheint durch Assoziation zu "my crowse crawing" entstanden zu sein: eine metaphorische Bildung, die aber charakteristischerweise nicht ganz frei ist, sondern wieder vom Dingsymbol[1]) ausgeht, wobei "crow" statt des gewöhnlichen "raven" wegen der Alliteration gewählt ist: das unheimlich Lautmalende im "crowse crawing" macht es über das bloße Nennen des Dingsymbols hinaus zur Metapher des intensiven, unheimlichen Angstgefühls, das magischen Gebanntseins. Wir wissen: er ist tot, und erleben zugleich die Dämonie, die ihn notwendig in diesen Tod trieb, eine Dämonie, die, fast zu bewußt, auch in Alliteration und Rhythmus gestaltet ist.[2])

B. b. 3) Eine ganz eigene Stellung nimmt die kleine Gruppe der *religiösen* Balladen ein (21, 22, 23, 54, 55, 56). Die aus der Heiligen Schrift und überlieferten Legenden übernommenen Wunder, die hier eine Rolle spielen, wie das Krähen des "roasted cock" in 22 und 55 (Str. 10 ff.), das Wunder der Saat und Ernte an einem Tag in 55_{19}, das Niederbeugen des cherry tree" in 54 A_7, B_7, usw. sind keine Symbole, d. h. reale, „dingliche Gebilde, die zu tieferem Sinnbezug auffordern", oder gar Metaphern, adäquater Ausdruck intensiven Gefühls in momentaner Bildschaffung, sondern eben Wunder, d. h. wirkliche, wenn auch widernatürliche Tatsachen, die aber dem gläubigen Gemüt genau so real sind wie irgendeine Tatsache des täglichen Lebens. Diese Wunder *bedeuten* allerdings etwas: aber diese Bedeutung ist nicht intuitiv an dem Wunder selbst als dessen notwendiges Wesen gespürt und erlebt, sondern eine Beziehung zwischen den Wundertatsachen und ihrer Bedeutung (deren Fehlen nicht einmal dem Wundercharakter der betreffenden Tatsache Abbruch tut) vermittelt nur ein *Wissen*, nämlich in diesem Fall ein Wissen um die christliche Lehre. Durch diese nachträgliche verstandes-

---

[1]) Vgl. "Othello" IV, 1_{20}: " — O, it comes o'er my memory / As doth the raven o' er th' infected house / Boding to all. — "

[2]) Vielleicht ist auch das „man" (Str. 4) nicht einmal nur ein Füllsel, sondern eine Metapher voll höchsten Gefühls?

mäßige Beziehung rückt das Wunder eng an die Allegorie heran: es unterscheidet sich von dieser nur dadurch, daß es *geglaubt* wird.

Die Technik der Ballade in der Verwendung dieser Wunder ist wieder wie überall das bekannte bloße „Antippen": insofern gleichen diese Wunder den Dingsymbolen, daß hier wie dort ihr Gehalt, ihre Bedeutung nicht erst durch die formale Leistung des Künstlers im Kunstwerk selbst entwickelt wird, sondern als schon ausserhalb der Kunst bekannt vorausgesetzt und hier nur genannt, „angetippt" wird. Wieweit dabei ein Gefühlswert noch erlebt und für die Ballade — als Atmosphäre — ausgeschöpft wird, läßt sich für uns Heutige, die wir über das religiöse Gefühl jener Zeit nichts wissen, nicht mehr entscheiden: immerhin glaube ich in 54 die, wie schon das Vorhandensein mehrerer Fassungen zeigt, zu den volkstümlicheren Balladen dieser Gruppe gehört, ein Auswerten des Wundergehaltes in einer Gefühlsmetapher zu erkennen: das intensiv erlebte Gefühl der ehrfürchtig sich vor der Reinheit und Hoheit Mariens neigenden Natur[1]) kommt durch das "the *tallest*", "the *highest* tree" ($A_{6,7}$) oder, wie es in B_7 heißt: "the *uppermost* twig / bowed down to Mary's *knee*" (nicht nur "*hand*", wie "our Saviour" gebeten hatte!) zum Ausdruck, also wieder durch die Steigerung eines rein Quantitativen, der Höhe. Eine Gefühlsmetapher, in der sich Josefs Ehrfurcht und Demütigung vor Maria ausdrückt, ist auch die echt volkstümliche dreimalige Steigerung des "O eat" in 54 B_8.[2]) Ebenso erleben wir die (später belohnte!) Demut des Lazarus, die als Hauptwert der Ballade 56 (Dives and Lazarus) zugrundeliegt, in dem dreimaligen "down",[3]) das nun selbst wieder in eine dreimalige steigernde Wiederholung hineingenommen ist (in Str. 2, 4, 6).

So findet man also selbst in der Gruppe der religiösen Balladen, die einen relativ geringen dichterischen Wert haben, den Beginn einer volkstümlichen Stilisierung, und zwar speziell in Form von Gefühlsmetaphern im Auswerten eines gegebenen bedeutungsvollen Dinges, hier des Wunders: damit aber wächst

[1]) Vgl. im deutschen Volkslied: „da neigt' sich Laub und grünes Gras / vor der schönen jungen Lilofee", Zupfgeigenhansl, S. 75.

[2]) "O eat your cherries, Mary, / O eat your cherries now; / O eat your cherries, Mary, / That grow upon the bough."

[3]) "Then Lazarus laid him down and down / And down at Dives' door", 56/2.

die betreffende Ballade zugleich über die bloße Erzählung der Legende hinaus: sie wird erst an solchen Stellen wahrhaft „poetisch" (im romantischen Sinne).

Ergebnis: Die vorhergegangene Analyse von typischen Vertretern der verschiedensten Balladengruppen mit *untragischem* Ausgang hat gezeigt, wie auch hier Symbol und Metapher im Grunde dieselbe Funktion zu erfüllen haben, wie in den tragischen Balladen: sie lassen immer den im Balladengeschehen erlebten Hauptwert im anschaulichen Bilde nacherleben, und indem sie so, durch Einbeziehung des Geschehens in eine Wertwelt, dieses aus seiner einmaligen Zufälligkeit erlösen, stellen sie es gleichsam vor einen irrationalen Hintergrund, lassen es „unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit sehen, was allein auch ein trauriges Geschehen zum Tragischen macht. Je mehr aber das Interesse sich von den überindividuellen und überzeitlichen Werten ab und dem aktuellen Geschehnis als solchem zuwendet, desto mehr werden auch Metaphern und Symbole zu einem bloßen äußerlichen rhetorischen Schmuck ohne Beziehung zum Ganzen, wie in den Border-Balladen, während in den Minstrel-Balladen das Symbol nur ein phantastischer Kunststückchenautomat ist, der gleichsam als bloßer Mechanismus die Handlung in Gang bringt. In den religiösen Balladen endlich dreht sich die Handlung, soweit sie bloße Nacherzählung einer Legende und noch nicht volkstümlich stilisiert ist, um das unsymbolische, weil wirklich geglaubte (christliche) Wunder.

Ein solches Fehlen einer echten Symbolik bezw. Metaphorik aber läßt die Vertreter dieser drei Gruppen nicht zum ganz großen Kunstwerk werden, dessen Merkmal sein Symbolcharakter im Goetheschen Sinne, das Produkt der Synthese von Einmaligem und Allgemeinem, Endlichem und Unendlichem ist.

III. Teil.

Die Untersuchung der Metaphorik bezw. Symbolik der Volksballade, wie die vorliegende Arbeit sie darstellt, hat gezeigt, wie gerade die „Formel", die man bisher als ein mehr oder weniger mechanisches, leeres Wortgeklingel betrachtet hat, immer ein Nennen eines Dingsymbols im weitesten Sinne (Sinnbildgebärde, Sinnbildhandlung) bezw. eine von einem variationsunfähigen, gebundenen Fühlen monoton immer wiederholte und so schließlich erstarrte Metapher darstellt.

Wo aber findet sich die „Formel" reiner, deutlicher als im Refrain, der in seiner monotonen themaartigen Wiederholung am Ende jeder Strophe geradezu als die Formel par excellence erscheint?

Eine Ausdehnung meiner bisherigen Untersuchung auf den Refrain der englisch-schottischen Balladen wird daher wahrscheinlich auf diesen ein ganz neues Licht werfen können und darf vielleicht sogar hoffen, etwas Positives zur umstrittenen Frage seiner Entstehung beizutragen[1]).

A. a.) Das Wort „Refrain" rührt nach Diez[2]) vom lat. refrangere (afrz. refraindre) her, das soviel wie „zurückschallen" bedeutet und in der prov. Lyrik Rudels und Bornelhs die Antwort darstellt. Er bildet im Geltungsgebiet des Septenars die zweite Hälfte der Langzeile ($a^1 R^1 a^2 R^2$), so noch in der Mehrzahl der Childschen Refrainballaden.[3]) Daß dieser Refrain etwas Volksmäßiges sein muß, geht aus den Beobach-

[1]) Zur Frage der Entstehung des Refrains vgl. L. *Pound* Poetic Origins and the Ballad, New-York 1921; Erich *Schmidt*, Anfänge der Literatur, in „ Kultur der Gegenwart" I 1906; O. *Böckel*, Psychologie der Volksdichtung, Leipzig 1906; Richard *Steffen*, Enstrofig Nordisk Folklyrik Stockholm 1898; A. *Heusler*, Ueber die Balladendichtung des Spätmittelalters (namentlich im Skand. Norden G.R.M. 10, S. 16 ff; Fr. B. *Gummere*, The Popular Ballad, London 1907; R.M. *Meyer*, Ueber den Refrain, Zeitschr. f. vergleich. Literaturwissenschaft I, S. 34 ff; H. *Freericks*, Der Kehrreim in der mhd. Dichtung, Gymnasialprogramm Paderborn 1890.

[2]) Etymolog. Wörterbuch, 41. Aufl. S. 266; (zitiert bei Freericks a. a. O.)

[3]) Seine weiteren Entwicklungsstufen (dreifacher Refrain, Einbeziehung d. Refrains in d. Handlung usw. werden sich aus der folgenden Untersuchung ergeben.

tungen Freericks[1]) hervor, der im Mhd. den Refrain umso häufiger findet, je näher die Dichtung dem Volksmäßigen steht.[2]) Es wird sich in allen diesen Fällen stets um eine chorische Antwort[3]) auf die Worte des Vorsängers, den eigentlichen fortlaufenden Text der Ballade, handeln. Freericks sieht in ihnen durch den Eindruck des Liedes hervorgerufene „Zurufe der Freude und des Schmerzes“[4]), aber, offenbar im Gefühl, daß diese Quelle wohl doch nicht zur Erklärung all der vielen Spielarten des Refrains ausreiche, führt er doch gleich darauf für die mhd. höfische Dichung die Volkspoesie, das Kirchenlied und die prov. Dichtung als die drei wesentlichsten Quellen an. Ist also schon dort der Refrain etwas von aussen wenn nicht Uebernommenes, so doch entscheidend Beeinflußtes, so muß noch mehr bei der englisch-schottischen Volksballade sich die Frage aufdrängen: wie kommt die Ballade, die doch im wesentlichen eine Erzählung, kein bloßes lyrisches Tanzlied ist, dazu, einen Refrain anzunehmen? Erich Schmidt[5]) sieht im Balladenrefrain nur ein Zeichen dafür, daß die betreffende Ballade, die ursprünglich mit dem Tanz nichts zu tun hatte, nun für den Tanz zurechtgemacht sei.[6]) Aber auch dann bliebe die Frage bestehen, warum denn gerade solche wesentlich episch-dramatischen Balladen zum Tanz zurechtgemacht worden seien? Wie kommt man dazu, die fortlaufende Erzählung immer wieder durch ein solches Einschiebsel meist lyrischen (zum Teil auch epischen) Charakters zu unterbrechen? M. E. kann ein bloßer „Zuruf“, ein bloßes „Mitmachen“, „die Gewohnheit der Menge, sich am Gesange zu

---

[1]) Freericks, Der Kehrreim in d. mhd. Dichtung;

[2]) Aehnliches stellt K. *Bartsch* f. d. prov. Literatur fest.

[3]) Ein Einbeziehen des Refrains in Rede und Gegenrede des Textes, wie man es im „Edward“ findet, und das natürlich Chorigkeit ausschließt, ist später.

[4]) Vgl. Erich Schmidt a. a. O., S. 9, der allerdings weniger den affektischen Zuruf als ein bloßes Bedürfnis nach „Mitmachen“ von seiten d. Hörer als Keimzelle des Refrains ansieht.

[5]) a. a. O., S. 76;

[6]) Wenn er aber daraus folgert, daß der Refrain in d. Balladen bei Child etwas Unwesentliches sei, (ebenso wie L. Pound, auf Grund der Tatsache, daß von den 1250 bei Child vertretenen Balladenfassungen 950 keinen Refrain haben), so übersieht er damit zum mindesten den großen Stimmungswert des Refrains für die meisten Balladen, mit denen er völlig zusammengewachsen ist.

beteiligen“[1]), nicht zur Erklärung ausreichen: Es muß ein tieferes Prinzip zugrundeliegen. Man denke z. B. nur an den völlig irrationalen Refrain der Ballade Child 16 “Sheath and Knife” (vgl. Teil II dieser Arbeit), der sich mit der wachsenden Strophenzahl immer mehr vertieft, immer bedeutender wird und schließlich die ganze Atmosphäre so beeinflußt, daß er als Grundton erscheint, zu dem alles zurückführt, ja die Strophen gleichsam nur Variationen dieses Grundtons zu sein scheinen.[2]) Von diesem Eindruck scheint auch Ruhrmann[3]) auszugehen, wenn er in dem Refrain gleichsam die Urzelle sieht, aus der dann die Ballade als einmalig konkrete Situation, als Phase, als Konkretisierung der im Refrain liegenden Grundstimmung in einer Interpretation dieses allgemeinen Gefühls entspringt.[4]) Dafür könnte auch die Verbreitung mancher Refrains sprechen, die den verschiedensten Balladen zugleich angehören, wie z. B. der “derry-down”-Refrain (s. unten)[5]). Wie aber will Ruhrmann mit solcher Theorie jenen von ihm selbst festgestellten inhaltlichen und stimmungsmäßigen Kontrast zwischen Balladentext und Refrain erklären?[6]) Es ist wohl denkbar, daß zwei verschiedene Situationen durch lautliche und ähnliche Assoziationen verknüpft werden — wie aber soll sich aus einer gegebenen Situation eine fremde stimmungs- und inhaltsmäßig heterogene entwickeln?[7]) Diese letzte Kon-

---

[1]) Freericks a. a. O., S. 33;

[2]) Vgl. O. Böckel a. a. O., S. 14, der in dem Refrain den Rest des Rufes sieht, der, sich ausdehnend, den Rahmen des Rufes sprengend, schließlich zum Liede wird.

[3]) a. a. O., S. 4 ff.

[4]) Ruhrmann a. a. O., S. 4 ff.: „ . . . . . die Stimmung, die der Text, vorweggreifend, nur interpretierte und illustrierte.“ „Er (der Refrain) gibt den Keim zu der wechselnden und fortschreitenden Refraininterpretation, wie sie sich im Text zeigt. Denn geleitet von dem annähernd feststehenden Refrain improvisiert der Vorsänger spontan aus dem Allgemeingefühl der singenden Gruppe heraus . . . . neue Texte.“

[5]) Man könnte die Wiederholung jedoch ebensogut auf eine wiederholte Entlehnung aus einer fremden Dichtungsgattung aus Gründen gleicher Assoziationen (s. unten) zurückführen.

[6]) S. 41: „ . . . das Rahmenwerk eines außerhalb der Handlung liegenden Bildes, das . . . die dem Lied zugrunde liegende Gemütsstimmung . . . . betont oder kontrastiert“;

[7]) Uebrigens scheint Ruhrmann selbst an seiner These nicht konsequent festzuhalten: vgl. S. 14 ff., wo er gegen die

sequenz zieht Freericks, der ja, wie wir sahen, für seinen mhd. Refrain drei Quellen annahm, nicht. Aber auch er bemerkt, daß der Refrain „in der Fülle der Strophen und im Wechsel der Gedanken immer von neuem auf den geistigen Mittel- und Zielpunkt hinweist," er ist „die eiserne Klammer welche die Strophen untereinander verbindet."[1]).

Wie hat man sich dann also die Schöpfung solcher Refrains zu denken?

Bei Freericks finde ich bestätigt, was sich schon nach einem kurzen Studium des Refrains mir aufgedrängt hatte, daß nämlich „die Ansätze zum Refrain in der Vorliebe für Formeln und Wiederholungen" liegen,[2]) wenn man, wie wir es tun mußten (vgl. Teil I), unter „Vorliebe" ein notwendiges Müssen, Nicht-anders-Können des mittelalterlichen Menschen versteht, der in seinem engbegrenzten, übersichtlichen Lebensraum keinen Sinn hat für die Weite der Welt mit ihrem unübersehbaren Nebeneinander und Durcheinander, und dessen Denken sich stets in demselben engen Kreis um ihn selbst als Mittelpunkt bewegt: ihm fehlt die innere Freiheit zum ungebundenen Spielenlassen des Gedankens und der Phantasie — sie wagt sich nur in schüchternen Anfängen des rein formalen, die Starrheit des Denkens nicht durchbrechenden, logisch sinnlosen Spiels mit Klang und Wort ans Licht — für die immer gleichen Vorstellungen findet er in monotoner Wiederholung stets den gleichen Ausdruck: größere Intensität selbst kann sich nur in einer öfteren Wiederholung, nicht in einer metaphorisch urbildenden Variation äußern. Der Refrain aber ist nur die ausgeprägteste und konsequenteste Wiederholung.

Wiederholungen eines Ausdrucks, ja eines ganzen Gedankens finden sich natürlich in jeder Ballade auch ausserhalb des Refrains. Sie entsprechen, wenn man so will, der Responsion, wie sie Freericks definiert, nämlich als „eine Aehnlichkeit oder Gleichheit im Ausdruck oder im Gedanken an der gleichen Stelle der Strophen",[3]) und wie sie besonders

Tanzkleinlyrik-Theorie Heuslers, die er allerdings nicht sehr eindeutig wiedergibt, eigentlich nichts einzuwenden hat.

[1]) Freericks a. a. O., S. 24; vgl. auch S. 25; vgl. Vischer Aesthetik III, S. 1338: „Bei dem Refrain bleibt die Bedeutung eines durchgehenden Bandes zum Festhalten der Grundstimmung in unklarer, der Musik enger verwandter Weise".

[2]) Freericks a. a. O., S. 9.

[3]) Freericks a. a. O.,, S. 25 ff.;

charakteristisch ist für das französische Volkslied[1]), so charakteristisch, daß Paul Fort, um seine „Ballades Françaises" (1897—1920) dem Stil der alten "Chansons de France" anzugleichen, gerade diese Seite ganz besonders kultiviert.

Vergleicht man nun diese „Responsion" mit dem Refrain, so findet man sie zum Teil wiederkehrend — selten ganz, meist eine charakteristische Formel daraus — gleichsam als *Kern*, um den sich dann der Refrain herumkristallisiert zu haben scheint. Wieder finde ich diese rein aus dem Studium der Childschen Balladen gewonnene Beobachtung bestätigt bei Freericks: „diese Responsionen vermitteln gewissermaßen zwischen Strophe und Refrain, sie bequemen die Strophe dem Refrain an", (S. 28) ja, er leitet den kirchlichen Refrain, nach ihm eine der Quellen des mhd. Refrains, überhaupt aus der "responsio" her (S. 9 ff.). Dem widerspricht nicht die Erscheinung (die Freericks auch für seine mhd. Refrains bemerkt), daß oft keine Beziehung zwischen Balladentext und -refrain vorhanden ist, oder daß derselbe Refrain in verschiedenen Balladen zugleich vorkommt, d. h. daß der betreffende Refrain von anderswoher übernommen ist. Denn es fragt sich in diesem Fall, aus welchen Gesichtspunkten er übernommen ist. Es ist nach dem Bisherigen zu erwarten, daß es nicht logische Gesichtspunkte, sondern höchstens Assoziationen irgendwelcher Art sein können. Immer wieder wird man eine Art „Kern", ein Wort, in jedem Refrain finden, einen Ausdruck, kurz eine Formel, die einer solchen im eigentlichen Text mehr oder weniger eindeutig entspricht, und in der man wahrscheinlich den Assoziationspunkt zwischen beiden, der die Wahl gerade dieses Refrains bestimmte, zu suchen hat. Eine genaue Unter-

[1]) Im übrigen stimmen die franz. Volkslieder, wenigstens in der *Funktion* ihrer Refrains mit den englischen (und deutschen) im allgemeinen überein: die darin ausgedrückte Stimmung dagegen, der Ton dieses Refrains als solcher, ist natürlich von dem der englisch-schottischen ganz verschieden: das "allons gay, ma mie, ma mignonne" u. ä. überwiegt bei weitem gegenüber solchen, die etwa an die Schwermut englisch-schottischer Refrains erinnern könnten, wie z. B. "La fougère, la fougère grènera" oder "La lune est levée," das jedoch gleich wieder durch den Zusatz "joli coeur" (vgl. auch stets "joli bois" usw.) einen leichteren Ton bekommt. Besonders häufig ist auch ein etwas spöttischer, schelmischer Ton, der oft bis zur Zweideutigkeit geht, und der in engl.-schottischen Balladen äußerst selten und dann meist ziemlich spät vorkommt.

suchung der bei Child gegebenen Refrains hat nun gezeigt, daß dieser Kern, dieser „Kehrreimstamm"[1]), oder wie man es nennen will, in der weitaus größten Zahl der überhaupt in ihrer Form zu bestimmenden Refrains wieder ein Dingsymbol im oben beschriebenen Sinne ist, dessen einfaches Nennen bezw. Verwenden in einer verbalen Gefühlsmetapher den Refrain ausmacht.[2]) Solche Beobachtungen und Erwägungen lassen die besonders von Heusler (a. a. O.) vertretene „Tanzkleinlyrik-Theorie" wahrscheinlich erscheinen und können vielleicht sogar jenen Vorgang erklären, nach dem die (ursprünglich französische) Kleinlyrik des 11./12. Jahrhunderts, eine getanzte Situationslyrik ohne epische Fabel,[3]) als Refrain an die englisch-schottische, vorwiegend episch-dramatische Ballade nicht nur angetreten, sondern, wie wir noch sehen werden, zu einem neuen Ganzen mit ihr verwachsen ist. Eine solche Tanzkleinlyrikstrophe, die selbst durch häufiges Singen zum Tanz schon auf eine Art formelhaften Kern reduziert war[4]), wurde, wenn sie irgendwie an eine Situation oder ein Motiv in der vorgetragenen Ballade erinnerte, von der Zuhörerschaft gewissermaßen als Reaktion der durch die Ballade ausgelösten Stimmung gesungen, zunächst vielleicht als selbständige lyrische Strophe, die dann durch immer engere stimmungsmäßige Assimilation umgewandelt und im Sinne der ersten Assoziation wieder auf einen Kern, nämlich den Assoziationspunkt, reduziert wird. Dieser bildet dann schon ohne weiteres durch bloßes Nennen den Refrain oder wird in eine verbale Gefühlsmetapher, den neuen Refrain, hineingenommen.[5]) Die assimilierende Umwand-

[1]) Vgl. Steffen a. a. O., S. 147.

[2]) Vgl. L. Pound, a. a. O., S. 31, die wenigstens etwas Aehnliches in den Liedern indischer Stämme findet: Einzelne "Vokabeln", Worte, die sich auf ein religiöses Symbol beziehen, die dann aber nicht mehr verstanden werden, werden trotzdem noch als formelhaft gewordener Kern dieser Lieder beibehalten.

[3]) Vgl. die von E. Schröder zuerst gewürdigte Kölbigk-Strophe vom Jahre 1021.

[4]) Vgl. L. Pound a. a. O., S. 83: "When songs already existent are used as communal dance songs, they tend to retrograde to simple repetitions of striking lines or titles . . . .; often one striking formula recurs over and over, and is the main song."

[5]) Ein gutes Beispiel einer selbständigen lyrischen Kehrreimstrophe und ihres zugehörigen, aus dem „Kehrreimstamm" gebildeten Refrains zeigt die Ballade Child Nr. 2.

lung geht oft in den späteren Balladen über das Stimmungsmäßige hinaus sogar auf das Inhaltliche über.[1])

Eine solche Entstehungstheorie auf Grund einer Assoziation erklärt nun auch, weshalb eine große Zahl von Balladen überhaupt keinen Refrain hat — abgesehen von denjenigen Vierzeilern, die nach dem Muster der refrainlosen durch völlige auch inhaltliche Assimilation des Refrains an den ursprünglichen Zweizeiler entstanden sind. Für diese Balladen ist eben keine der Situation und Stimmung entsprechende Kleinlyrikstrophe vorhanden gewesen.

Zweitens erklärt sich daraus die inhaltliche (aber nur selten, und dann meist bei broadsides, stimmungsmäßige) Diskrepanz zwischen Ballade und Refrain in einer Reihe von Balladen. Das klanglich Stimmungsmäßige ist das Band, das die widerstrebenden Elemente zusammenhält.[2])

Wahrscheinlich sind nicht alle Refrains auf diese Weise gebildet worden, sondern man hat wohl später in Analogie zu den alten, aus der Tanzkleinlyrik stammenden nun neue Refrains gebildet, und zwar kann man wohl aus dem gesammelten Material schließen, daß, je früher diese Neubildung geschah, desto größer die stimmungsmäßige Einheit (nach dem obigen Prinzip) und überhaupt der Stimmungs- und, wie wir später sehen werden, Symbolgehalt des Refrains ist; während in den neueren Balladen der Refrain aus der Situation geschaffen ist, aber der Stimmungsgehalt nachläßt, wenn nicht eben ein alter Refrain einfach übernommen ist.

Ob man nun diese Tanzkleinlyriktheorie anerkennen oder etwas anderes als Quelle des Balladenrefrains ansehen mag

[1]) Ich kann hier nur kurz hinweisen auf eine mir leider erst nach Abschluß meiner Arbeit gekommene Anregung durch Herrn Prof. Spitzer, der mich darauf aufmerksam machte, wie das während des Weltkrieges entstandene „Ich hatt' einen Kameraden" mit seinen beiden Refrains („Gloria Viktoria" und „Die Vöglein im Walde") geradezu ein Musterbeispiel solcher Zusammenschweißung auf assoziativer Grundlage darstellt.

[2]) Diese Uebernahme stimmungsähnlicher Elemente aus der Tanzkleinlyrik in die ganz fremde Ballade, selbst wenn inhaltlich keine Beziehung bestand, ist umso eher verständlich und möglich, wenn man bedenkt, wie überall Attribute, Metaphern und Symbole weniger nach der logischen und inhaltlichen Bedeutung, als nach ihrem klanglichen und stimmungsmäßigen Gehalt gewertet und verwendet werden, vgl. z. Bsp. "lord and loon" oder "bonny bird", "merry men".

— soviel kann nicht zweifelhaft sein, daß nämlich der Refrain nicht die Schöpfung einer urbildend-metaphorischen, sondern einer sinnbildenden Grundhaltung ist, ein Ausdeuten eines Uebernommenen, Gegebenen zu tieferem Sinngehalt. Dabei bleibt im Grunde gleichgültig, ob man den Refrain als ein Ausdeuten der im Balladentext selbst gegebenen Formeln (Symbole) oder als assimilierten fremden Text auffaßt. Eine erzählende Formel, wie sie ein sehr großer Teil des Refrains darstellt, läßt sich nur so, nicht als momentane Entladung intensiven Gefühls im adaequaten Ausdruck, verstehen (wie denn überhaupt die Grundhaltung der Volkspoesie eine vorwiegend sinnbildende ist.

A. b.) Aus diesem Grunde kann ich auch jene Gruppe des Refrains, die nur in einer Folge mehr oder weniger zusammenhangloser Worte und Silben besteht, den sog. „Tonkehrreim“[1]) nicht in allen Fällen als ursprünglich lautmetaphorische Schöpfung ansehen, wie ihr meist starker Stimmungsgehalt allerdings nahelegen könnte: zum mindesten in einem großen Teil dieser Tonkehrreime stecken vielmehr die oft bis zur Unkenntlichkeit zersungenen Ueberreste der anderen großen Gruppe, der „Satzkehrreime“, d. h. solcher Refrains, die aus einem an sich, wenn auch nicht im Zusammenhang der Ballade, verständlichen Satz bestehen.[2]) Beiden Arten, dem

[1]) Vgl. Ruhrmann, a. a. O., S. 35 f, der jedoch diesen Begriff etwas weiter faßt: Für ihn ist alles „Tonkehrreim“, was entgegen dem „motivisch inhaltlich verwandten Satzrefrain“, „nicht auf Inhalt und Bedeutung der Strophe eingeht“. Er sieht sich daher genötigt, noch eine dritte Form anzusetzen, den „Bildkehrreim“ (S. 41). *Ich* werde unter Satzkehrreim im folgenden verstehen: einen zusammenhängenden, in sich verständlichen Satz ohne Rücksicht auf inhaltlich motivische Verwandtschaft.

[2]) Wie immer wird auch wohl hier kein Entweder-Oder, sondern vielmehr ein Sowohl-als-auch das Richtige treffen. Wie unlösbar das Ausdeuten eines Gegebenen und das Neuschaffen ineinandergehen, zeigt Freericks an einigen Beispielen (z. B. S. 19): „ . . . . In Volksliedern sind viele Schallrefrains nur mit Rücksicht auf das begleitende Element zu verstehen . . . so glaube ich, daß Tandaradei (Walther) die lautliche Darstellung eines Zwischenspiels ist, welches an den Jubelruf des Volkes erinnernd, der inneren Freude des Mädchens Ausdruck geben soll.“ Und S. 23: „ . . . . der Ruf “sô hôh ôwî”, ein Jammerruf, der eine mit den Strophen wachsende Bedeutung und erst in der letzten seine volle Klarheit erhält.“

Satzkehrreim wie auch dem Tonkehrreim, ist gemeinsam, daß sie ein starkes stimmungsmäßiges Element in sich schließen, das sich fast immer, so weit auch der Sinn der Tonkehrreime überhaupt noch erkennbar ist, als ein Dingsymbol erweist. Unter solchen Symbolen sind es besonders Blumen- oder überhaupt Pflanzennamen und in zweiter Linie Personen- oder Ortsnamen, die refrainbildend ausgedeutet werden. Dazu rechnet Ruhrmann noch als dritte Gruppe das sog. „Zeitsymbol", das aber, da die Zeit stets anschaulich durch Pflanzenblüte usw. ausgedrückt wird, meist mit dem Blumensymbol zusammenfällt. (Ausnahmen vgl. unten.) Daneben steht dann noch eine nicht unbedeutende Gruppe solcher Refrains, die lediglich eine einfache Wiederholung der letzten oder der beiden letzten Zeilen der Balladenstrophe, und schließlich eine dritte Gruppe solcher, die rein gefühlsmäßig die Grundsituation der Ballade, ohne Anschluß an ein nachweisbares Dingsymbol, darstellt. Es wird sich zeigen, daß diese beiden Gruppen ein Nachlassen der Symbolkraft, der eigentlichen Stärke der Balladen, bedeuten und besonders häufig in späteren Fassungen oder in 'broadsides' erscheinen.

Die folgende genaue Interpretation der verschiedenen Symbolgruppen soll die Stellung der einzelnen Gruppen zu Metapher und Symbol deutlich machen und damit die Art und Funktion des betr. Refrains innerhalb der Ballade zu begreifen suchen: Vielleicht läßt sich auf diesem Wege auch in das Wesen des Balladenrefrains überhaupt Einblick gewinnen.

Wenn im folgenden die Rede sein wird von der *Entstehung* des betr. Refrains aus dem und dem Dingsymbol, so ist das nicht so aufzufassen, als ob damit die wahre Entstehung wie sie sich wirklich, mehr oder weniger zufällig, vollzogen hat, gemeint wäre: diese ist in den allermeisten Fällen gar nicht mehr nachzuweisen und im Grunde ganz unwichtig zur Erkenntnis des Wesens des Refrains, der, wie wir schon an den wenigen Beispielen des zweiten Teiles dieser Arbeit sahen, die Grundstimmung der Ballade ausdrückt. Denn ob diese Leistung nun durch Abwandlung und Anpassung an die Ballade oder völlige Neubildung nach älterem Muster geschehen ist, in beiden Fällen müssen gewisse Elemente in diesen Refrains das ermöglicht haben, müssen das Bindeglied gebildet haben, den Kristallisationspunkt, den symbolischen Kern, als dessen Nennen als Dingsymbol oder Verwenden in verbaler Gefühlsmetapher wir den Refrain kennen lernen werden. Ich meine damit vielmehr die innere künstlerische Notwendig-

keit, die für gerade *diese* Ballade, mit Hilfe gerade *dieses* Dingsymbols, diesen bestimmten Refrain schuf, und gehe dabei rein von der Ballade, so wie sie uns überliefert ist, selbst aus.

B. a.) 1.) I. Am klarsten scheint mir das Wesen des Refrains als ein aus dem Dingsymbol erwachsenes Gebilde in denjenigen Satzrefrains zu sein, in denen Blumen- oder überhaupt Pflanzennamen auftreten.

Es sind nur wenige Blumen bezw. Pflanzen, die im Refrain genannt werden, entweder direkt mit Namen, oder mittelbar durch Angabe charakteristischer Merkmale.

Am häufigsten begegnet unter den Pflanzennamen 'broom', der Ginster. Das kann nicht weiter verwundern, da eine große Zahl der Balladen gerade in den schottischen Hochlanden mit ihren Moor- und Heideflächen zu Hause ist, und da liegt der blühende Ginster, der Hauptschmuck der sommerlichen Heide, diesen Menschen natürlich besonders nahe, und es verwundert nicht weiter, wenn im Refrain zu 15 B und 16 A und B gerade der Ginster zur anschaulichen Schilderung der Sommerzeit verwendet wird. Was aber haben blühender Ginster und Sommerzeit mit der "Leesome Brand"-Ballade (15) oder gar mit "Sheath and Knife" (16), die beide den Tod der Geliebten und ihres Sohns bei dessen Geburt schildern, zu tun? Hier könnte man noch eine einfache Kontrastwirkung als Ursache annehmen. Aber was soll der broom-Refrain in 1 A und C, den „Riddles"? A als broadside könnte schließlich eine einfache sinnlose Uebernahme eines fremden Refrains sein, (obgleich so etwas, entgegen der Annahme Ruhrmanns — S. 39/40 — selbst bei 'broadsides" selten ist: irgendeine wenn auch neue und andere Assimilation an den Text findet immer statt). Wo ist aber hier diese Assimilation? Und es bleibt Fassung C.

Welche Vorstellung sich im Volksglauben mit 'broom' verband, läßt sich am besten erschließen aus Stellen, wo broom im Satz oder Situationszusammenhang der Ballade erwähnt wird und nicht im Refrain, dem Untersuchungsobjekt, steht. In 43 wird 'broom' von einem Mädchen als Zaubermittel benutzt, um den Liebhaber einzuschläfern, damit es seine Mädchenehre retten kann. In 217, wo 'broom' nur in der Ueberschrift (the Broom of Kowden-Knows) erwähnt wird, handelt es sich wieder um die verlorene Mädchenehre. Hier ist von Zauber nicht eigentlich die Rede. (Späte Fassung des 18. Jahrhunderts). Um so deutlicher aber tritt die Zauberkraft

des 'broom' in Johnie Cock (114 A und B) hervor: J. C. findet das 'dun deer', dessen Blut er trinkt und dann einschläft, sodaß er von seinen Feinden überwältigt wird, unter einem "buss o broom".[1]) Der Schlaf wird als Zauberschlaf besonders deutlich in K, wo J. C. nur durch das Wasser, das ihm ein 'bird' (sonst 'wolf') aufs Auge träufelt, erweckt werden kann.[2]) Der Verrat geschieht dann durch den rätselhaften 'silly old man' (D) oder 'old palmer' (A), also wieder auf zauberhaft magische Weise. Als „Konsoziation"[3]) tritt einerseits auf die Zauberei, Zaubertrank, und andererseits die gefährdete oder verlorene Mädchenehre. Aufschluß gibt ferner die weitere Bedeutung von „broom," die das Wörterbuch gibt: „Besen". Man denkt bei broom also mehr an die dürren kahlen Stengel, aus denen man Besen macht, als an die Blüte.[4]) Ginster und Heide sind nicht so sehr in ihrer Blüte, sondern vielmehr als das Oede, Dürre, Unfruchtbare gesehen. Wer fühlt sich nicht erinnert an Shakespeares Hexenszenen auf der Heide (Macbeth I, 1 und 3)? Und warum stellt man sich die Hexen gerade auf einem Besenstiel reitend vor? Ohne Zweifel hat broom, Ginster, Besen, von jeher die Vorstellung des Hexenzaubers, des Teufelsspuks erweckt.

Nun erklärt sich mit einem Male der broom-Refrain in 1 A und C: Hier ist es der Teufel selbst, der das Mädchen zu betrügen versucht. Broom regt die obengenannten beiden Vorstellungen immer wieder an und wird schließlich zum Symbol des Liebeszaubers selbst, zum Dingsymbol. Der Refrain in 1 C entsteht nun durch einfache Nennung dieses Dingsymbols broom: "Sing the Cather banks, the bonny broom"[5]), und der zweite Teil des Refrains faßt dann die durch broom angeregten Vorstellungen in der allgemeinen Feststellung zusammen: "And you may beguile a young

[1]) In 114 D 'a buss o whun' = 'furze' = Stechginster. (auch in A: 'ling' = 'furze')

[2]) Vgl. Siegfried-Sage. Allerdings ist dort die Situation etwas anders.

[3]) Mit diesem m. E. sehr glücklich gewählten Terminus bezeichnet Sperber (a. a. O.) den Wort-, Satz- oder Situationszusammenhang, aus dem nach ihm allein die Bedeutungsnuance eines Wortes erschlossen werden kann.

[4]) So wird auch "bent" und "broom", d. h. kurzes, hartes Gras (poetisch „Heide") zusammengenannt (1 A).

[5]) Wohl eine einsame Heide, vgl. Oxford Dictionary: "broom, abundant on sandy banks and heaths".

thing soon".[1]) Es ist meinem Gefühl nach nicht so, daß der zweite Refrain mit dem ersten in kausalem Zusammenhang steht, also „wenn du singst vom . . . so . . . " — wie überall, so ist auch hier der Zusammenhang mehr stimmungs-, gefühlsmäßig, weniger gedanklich-logisch. Das zeigt sich noch deutlicher in 1 A: "Lay the bent to the bonnie broom": Man käme auf den Holzweg, wollte man logisch-gedanklich auslegen: „Leg das harte Gras, die Heide, zum Ginster", also etwa „binde den Zauberbesen", oder auch „den Teufel durch Beelzebub austreiben", was schließlich zum Text der "Riddles" passen würde — aber der Refrain steht eben *nicht* in gedanklichem Zusammenhang mit der Ballade, sondern vielmehr in stimmungsmäßigem; und so ist auch der Refrain selbst nach gefühlsmäßig klanglichen Gesichtspunkten gebildet, was hier deutlich in der Alliteration "bent, bonnie, broom", verbunden mit dem Nebensinn von "bent' und "broom"" (Dürre, Oede, s. o.), zum Ausdruck kommt. Durch einfache Nennung des Dingsymbols broom ist die Grundstimmung der Ballade, die Atmosphäre von Teufelsspuk und Zauberei gegeben, die eigentlich die Handlung aus sich hervorgetrieben zu haben scheint im Ausdeuten dieses "broom": Der Refrain wird so zum Symbol der ganzen Ballade.

Aus diesen Zusammenhängen erklären sich nun auch die broom-Refrains in 15 B und 16 A und B[2]): Es handelt sich wieder um ein verführtes Mädchen. Das Zaubermoment tritt hier nicht so krass hervor wie in den "Riddles", aber es klingt doch an, besonders wenn man die beiden Refrains als eine Einheit aufnimmt: "The broom blooms bonny and so it is fair / and we 'll never gang up to the broom nae mair" (Aehnlich in 16 A und B): Hier ist es nicht mehr eine bloße Nennung des Dingsymbols, wobei man es dem Hörer oder Sänger selbst überläßt, die Symbolkraft des Dings auszuwerten zur Grundstimmung: hier ist wieder mit klanglichen Mitteln (*b*!) diese Leistung schon durch den Refrainsatz selbst vollbracht: „der blühende Ginster auf der einsamen sommerlichen Heide hat uns verführt, der Ginster ist schuld, in ihm steckt Teufelsspuk, böser Zauber,[3]) wie in unserer Liebe ein Zauber

[1]) Vgl. Oxf. Dict., das "married over a broomstick" als "a quasi-marriage ceremony" verzeichnet.

[2]) Vgl. schon diesen Refrain Teil II;

[3]) Aehnliche Gefühlswerte hat die Heide im deutschen Volkslied: „Es reit ein Herr und auch sein Knecht / wohl über die Heide, die war *schlecht* . . . ." (Zupfgeigenhansl S. 63)

wirkt, der uns vernichtet": In dem "we'll gang up to the broom nae mair" liegt schon die Ahnung des tragischen Endes der verführten Liebe. Der blühende Ginster lockt wieder verführerisch, aber alles ist nur böser Zauber: auch die Lockung der Liebe ist Teufelswerk; das Ende ist Leid und Tod und Verbrechen. Das alles ist nicht ausgesprochen, wahrscheinlich auch nicht durchdacht, sondern stimmungsmäßig an diesem broom erlebt. So wird dieser Refrain, erwachsend aus dem Dingsymbol des broom, weit über die Grenzen der Einzelballade hinaus zum Symbol der Zweideutigkeit der Liebe, ja des Lebens überhaupt, der „Frau Welt", wie sie das Mittelalter gezeichnet.

Für diese Einzelballade aber gibt der Refrain nicht nur die Grundstimmung und -situation, sondern durch das Bild des blühenden Ginsters zugleich einen wirksamen Kontrast zum dunklen Schicksal der Balladenhandlung. Derselbe Kontrast liegt auch im Refrain selbst (wie der Kontrast im Text der Ballade, besonders in 16 D), er ist ein Symbol des Kontrastes zwischen Liebe und Jugend einerseits und Tod und Verbrechen andererseits, der den Stimmungsgehalt der Ballade ausmacht, und dieser wieder ist mit dem Leben selbst gegeben. So ist diese Ballade im Goetheschen Sinne symbolisch wie jede große Dichtung, und zwar ist die Keimzelle das einfache Dingsymbol des "broom," auf dem sich in großartiger Steigerung über die verbale Gefühlsmetapher des Refrains, der selbst in seiner Polarität zum Symbol des Balladenthemas wird, der Gesamtsymbolsinn aufbaut.

Im Verhältnis zu broom kommen andere Pflanzennamen nur sehr selten im Refrain vor, selbst die beliebte und oft verwendete "lilly" tritt dagegen zurück, und wo sie erwähnt wird, ist nicht einmal sicher, ob nicht ags. "lêoflic" (gleich "lovely" gleich schottisch "lilly")[1]) dahintersteckt.

Nur ein einziges Mal wird die Eibe, yew, im Refrain erwähnt (20 P) und zwar in der Konsoziation: "bows of yew". Und nur in diesem Zusammenhang findet sich yew auch sonst sehr häufig (allerdings nicht im Refrain), z. Bsp. in den Robin Hood-Balladen.[2]) Die Eibe liefert das Holz zum Bogen, der wichtigsten Waffe der yeomanry, und nur in dieser Funktion spielt sie überhaupt eine Rolle. Der Gefühlswert

[1]) *Wright*, J., The English Dialect Dictionary: (Oxford, London 1905) 'lilly = Sc. = lovely, charming.'

[2]) Z. B. 120 A/27 (my yew-bow), 141/7 (good yew-bow), 16 A/ (yew-tree-bow), 114 A/8 (bows of yew).

hängt also in der Verbindung "bows of yew" wohl nicht so sehr an yew als vielmehr an bow: er ist geradezu das Attribut der englischen yeomanry, der archery, daher das Vorkommen in den Robin Hood-Balladen und in „Johnie Cock", dem Idealbild der yeomanry. Der "bow of yew" ruft alle die Vorstellungen von Kampf und Ruhm und Tapferkeit der yeomanry wach: er wird zum Dingsymbol, dessen bloße Nennung schon die eigene Atmosphäre dieser Volksschicht hervorzaubert.

Und so ist wohl anzunehmen, daß ein Refrain mit diesem „bow of yew" einer Ballade zugehörte, die ihren Stoff irgendwie aus dem Leben der archery entnommen hat. Ein solcher Refrain ist auch 20 P. Er ist inhaltlich nicht viel mehr als eine bloße Nennung des Dingsymbols: der rein auf klanglichem Wege (Alliteration b) gebildete Satzrefrain: "bend and bear . . . . the bow" ist auch ausserhalb des Refrains überaus häufig als Formel des Anspannens vor dem Abschiessen des Pfeils[1]) (in den Robin Hood-Balladen), ja schließlich ist der "bent bow" der Bogen überhaupt.[2]) "Come bend and bear away your bows of yew" ist meiner Ansicht nach nichts weiter als eine den rhythmischen Bedürfnissen des Kehrreims folgende Erweiterung der alten Formel "bend a bow" durch klangliche Mittel, die aber keine Auswertung des Dingsymbols bedeutet. Daß der zweite Teil des Refrains: "gentle hearts, be to me true" zum mindesten als stimmungs- (situations-?) mäßig mit dem ersten zusammenhängend empfunden wurde, beweisen Stellen wie 162 B/27: "our English archers bent their bowes, / their hearts were good and true", und 114 A/8: "O bows of yew, if ye be true". Die verschiedene Verwendung des true in diesen beiden Belegen zeigt, wie sich die Vorstellung des „treu", „verläßlich" von der Waffe auch auf ihren Träger ausdehnte: der archer ist (wie die Robin Hood-Gestalt zeigt) der treue, verläßliche Freund und Gefolgsmann.

Was aber hat dieser Jägerrefrain in der Ballade von der "cruel mother" zu suchen? 20 P ist broadside, die übrigen Fassungen haben andere Refrains: der Refrain ist also wahr-

---

[1]) 139/4, 140 A/13, 116/67, 162 B/27, 162 A/25.

[2]) 65 A/22, 66 A/13, 114 A/3, 120 B/16, 162 A/44. — Ob "to bear a bow" etwa durch Analogie nach "bearing arrow" = "weittragender Pfeil", *schießen* heißt, läßt sich aus den Belegen, die ich für "bear a bow" gefunden habe, nicht eindeutig ermitteln. (139/4, 140 B/6).

scheinlich aus einer anderen Ballade entlehnt (die allerdings nicht überliefert ist), ob in dieser Form (etwa als Kampfruf gedacht), ist natürlich nicht mehr festzustellen. Aber *warum* diese Entlehnung? Möglicherweise hat wieder das Dingsymbol "yew", diesmal allerdings in ganz anderer Verwendung, den Uebergang vermittelt: die Eibe ist auch das Symbol der Unsterblichkeit, man pflanzt sie auf Gräber; in der Ueberlieferung galt sie zugleich als giftig und todbringend[1]): und diese etwas sentimentale broadside-Kirchhofsatmosphäre, die das Symbol "yew" in diesem Zusammenhang bringt, beherrscht auch die ganze Ballade. Eine Stimmungseinheit zwischen Refrain und Ballade also wäre auch hier vorhanden, und die etwa vermißte (allerdings nicht nötige) Situationseinheit ließe sich auch durch nachträgliches Ausdeuten des Dingsymbols "yew" erreichen — ich wage nicht zu behaupten, daß es wirklich geschehen ist; aber es würde durchaus der symbolisch ausdeutenden Haltung der Volksballade entsprechen: „Tötet mich mit euren Bogen" bittet die verzweifelte Mutter[2]).

In jedem Fall aber gibt auch hier der Refrain in symbolischer Weise die Grundstimmung der Ballade, ausgehend von einem Dingsymbol — ob in primärer Bildschaffung oder als Neubelebung und vertiefte Auslegung eines alten Refrains, ist dabei nebensächlich.

Ein Moment, das schon bei "broom" begegnete, während es bei "yew" völlig zurücktritt, wird ausschlaggebend bei allen anderen Blumennamen des Refrains: die Blume oder Pflanze als *Zeit*symbol.

Schon im Refrain: "The broom blooms bonny and so it is fair" war das mit "broom" gegebene Moment des Zaubers stark zurückgetreten: dafür gibt der Refrain nun eine anschauliche Schilderung der schönen Jahreszeit. Es wird nicht abstrakt gesagt: „Es ist Sommer", od. dgl. Aber ist denn der Refrain bei näherem Zusehen wirklich so anschaulich? Von all den tausend Sommerwundern wird hier nur ein einziges heraus-

[1]) "From its perpetual verdure, it was used as an emblem of resurrection" (Hazlitt, "Faiths and Folklore". S. 668 ff.) Poole's "English Parnassus" 1657 nennt ihn "warlick, dismal, fatal, mortal, venemous, unhappy, verdant, deadly dreadful." Vgl. Shakespeare, "Macbeth": "Liver of blaspheming Jew, / Gall of goat, and slips of *yew* / sliver'd in the moon's eclipse". (IV, 1, 26 f.)

[2]) Vgl. das oben über "bend and bear a bow" Gesagte.

gehoben: der Ginster blüht schön. Und doch hat jeder bei diesem Refrain die deutliche Vorstellung von blühendem Sommer gehabt, und die Sänger des Refrains gewiss auch: mit dieser einen dürftigen Feststellung vom Blühen des Ginsters verbindet sich eine Fülle von Gefühlen und Vorstellungen, die aber nun nicht erst ausgedrückt zu werden brauchen: sie sind allen selbstverständlich. Der Ginster ist dem schottischen Hochländer ja doch *die* Blume, die der Sommer auf seiner Heide hervorbringt: jeder von ihnen hat mit dem blühenden Ginster unbewußt Sommerhimmel und einsame Mittagsheide und sommerliche Schwüle erlebt, und all das klingt für alle immer wieder an beim bloßen Nennen des Dingsymbols "broom". Die Ginsterblüte mit ihrem leuchtenden Gelb wird zum Symbol der Sommerzeit überhaupt.[1])

Und wo immer Jahreszeiten im Refrain bezeichnet werden, da geschieht es nicht abstrakt, sondern es wird ein einzelner, unmittelbar sinnlich faßbarer Zug gegeben: "As the primrose spreads so sweetly" (11 A), oder in 11 B nicht der Name der Blume selbst, sondern das Charakteristische an ihr, die grüngelbe Farbe: "fine flowers in the valley, / with the light green and the yellow". (Dass hier noch die "primrose" damit gemeint ist, wird dadurch noch glaubhafter, daß die beiden Refrains verschiedenen Fassungen derselben Ballade angehören).

Dieser frühlinghafte Zug wird nun von dem Chor monoton nach jeder Strophe wiederholt. Die ersten Strophen sind selbst ein Frühlingsbild: ballspielende Mädchen, Freiersmann und Hochzeit; aber dann wendet sich plötzlich das Blatt: der Tod des Mädchens am Hochzeitstag durch die Hand des Bruders -- und immer wieder erklingt monoton derselbe Frühlingsrefrain: das ist mehr als bloße Kontrastwirkung: wie ein unheimlich Fremdes, ein Irrationales ragt der Refrain in diese Bilder hinein, und zugleich nimmt er alles in sich auf, auch die Tragik des Schlußes: man fühlt in dem "the primrose spreads *so* (!) sweetly" die leise Wehmut, das Bewußtsein des baldigen Endes:[2]) Eine Ahnung über-

[1]) Von sommerlicher Jagd handelt auch die Ballade.

[2]) Vgl. auch H. Wentzel a. a. O., S. 66, der die Schlüsselblume, Batenka, als ein Symbol verschmähter oder unglücklicher Liebe nachweist. Er zitiert die Strophe: „Batenka will i breche / a Sträußle daraus flechte / von lauter Batenka und Klee / jetzt han i kein Schätzele meh". (Erk-Böhme, „Deutscher Liederhort", Leipzig 1893/4).

kommt einen, wie überall hinter all dieser kurzen Herrlichkeit das dunkle Schicksal, der Tod lauert: die Zweideutigkeit des Lebens. Und wie eine Illustration des Refrains mutet nun die Ballade selbst an. Und doch ist es hier nicht die Symbolkraft des einfachen Dingsymbols der "primrose" an sich, die aus sich heraus den Refrain so wirksam macht: der Refrain selbst ist mehr als bloßes Nennen des Dingsymbols: dieses steht im Dienste einer deutlich verbalen ("spreads"!) Gefühlsmetapher. Es ist derselbe Vorgang, der auch im „Edward" die alte Formel des Ausrufs zur Begleitung einer Rede ("o") zum Symbol der Verzweiflung, der Angst, des Schmerzes vertiefte: es ist wie bei einem musikalischen Thema: das *wiederkehrende* Thema ist nicht mehr das gleiche wie zu Beginn des Stückes, es ist gleichsam geladen mit den Energien aller jener Stimmungen und Gefühlsgehalte, die dazwischen liegen, es faßt sie gleichsam alle in sich zusammen, und so leben in diesem Refrain jetzt all die gegensätzlichen Gefühle, die jede Balladenstrophe auslöst. Nennt man symbolisch eine geistige Haltung, die ein gegebenes Phänomen ausdeutend vertieft, indem sie „einen allgemeinen Zug des Lebens daran offenbar macht", so ist dieser Refrain, der die Erdenschönheit und zugleich ihre Vergänglichkeit sieht, im höchsten Sinne symbolisch: aber er ist kein Dingsymbol mehr und nicht durch die Kraft des Dingsymbols wirksam, sondern ein durch die Form (d. h.. hier die Stellung als Refrain) geschaffenes Symbol, ein, wenn auch unbewußtes, *literarisches* Symbol. Aber gerade dieser Refrain zeigt zugleich ganz deutlich die Grenze des volksmäßigen Symbolschaffens, zeigt, wie Symbol und Allegorie in der Volkspoesie hart aneinanderstoßen, sodaß diese schmale Grenze schon im Augenblick des ersten Bewußtwerdens dieser Symbolik überschritten wird. (s. Teil I).

Der Zusammenhang des Refrains mit der Ballade durch das Symbol ist rein gefühlsmäßig. Aber je mehr man das Symbolische des Refrains fühlt, desto mehr neigt man dazu, nun auch inhaltlich eine stärkere Einheit zu schaffen, d. h. in dieser Ballade die "primrose" als das Mädchen, die Heldin aufzufassen. Am wenigsten zeigt sich noch eine solche Tendenz in 11 A, wo "lilly gay" (im ersten Teil des Refrains) ebenso gut als "lovely" als als „Lilie" gefaßt werden kann und so nicht die Stimmungseinheit der Ballade stört. Deutlicher ist sie in 11 B, wo die "fine flowers in the valley" unwillkürlich (wieder durch Aufnahme der vorangehenden Elemente) zu den Symbolen der drei Mädchen übergehen. Der Uebergang

zum Ausdeuten der "primrose" als die Mädchen zeigt sich schon in 11 E, wo auf den alten "primrose"-Refrain sofort die Zeile folgt: "Sing Annet, and Marret an fair Maisry . . ." aber erst in einer späteren Ballade (195 A/2) ist der entscheidende Schritt zur eindeutig bezogenen Allegorie durchgeführt, wenn es heißt, "Adue the lillie, and fair well, rose„ / and the primros, spreads fair and bonny! / adue, my leady and only joy . . . " (Aehnlich in 195 B/2). Wo diese neue Symbolschaffung bewußt wird, verliert sie zugleich gerade die eigentliche Symbolkraft und wird Allegorie: Das Bedeuten eines Anderen tritt deutlich hervor, wie z. B. fast zu deutlich in 9 A: "And I the fair flower of Northumberland." Oder 18 B: "And the Norlan flowers spring bonny". Diese "Norlan flowers" als „Männer des Nordens" zu erkennen, ist nicht schwer. Solche Symbole erkennt man sofort an ihrer Unanschaulichkeit und ihrem damit zusammenhängenden, ausserordentlich geringen Stimmungswert. Man hat diesen Mangel gefühlt und auszugleichen versucht, indem man nachträglich einen ganz äußerlichen Zusammenhang geschaffen durch Einbeziehung in den Text ("when", "while", oder statt "I" "you" usw.).

Die festgestellte doppelte Funktion des Refrains, nämlich einerseits Zeitsymbol zu sein durch einen konkreten charakteristischen Zug und andererseits die Grundstimmung der Ballade in ihrer eigenartigen Mischung symbolisch wiederzuspiegeln, erfüllt deutlich der Refrain 20 B: "Fine flowers in the valley, and the green leaves they grow rarely."

Hier ist allerdings die Entstehung aus dem Dingssymbol weniger deutlich: die "fine flowers" sind schon sehr unbestimmt; sie erhalten nur noch einen gewissen Akzent durch den Gegensatz zum zweiten Teil (denn daß *Herbst*blumen gemeint sein sollen, scheint mir wenig wahrscheinlich). Die "green leaves," die in unzähligen Variationen den Landschaftshintergrund der Balladen ausmachen, sind Symbol von Sommer und Leben, Kraft, Fülle. Es heißt nicht etwa: "the leaves grow yellow", sondern das Dingsymbol "green leaves" wird einfach mit negativem Vorzeichen versehen zur Herbstbezeichnung Es liegt eine ungeheure Starrheit darin: es gibt nun einmal nur "green leaves", sie bilden eine feste Einheit, ein Dingsymbol (vgl. der "joli bois" der französischen Volkslieder). Der Kontrast, den der Refrain selbst gibt, zwischen Sommer- bezw. Frühlingsbild und Herbststimmung, und der das Ende, die düstere Herbststimmung, die Todesahnung noch stärker wirken läßt, trifft ausgezeichnet den Grundton der Ballade von der "Cruel Mother."

(Es ist allerdings möglich, daß der erste Refrain auch in *logischer* Verknüpfung zum zweiten steht, daß also "fine flowers" *und* 'green leaves' selten werden, wodurch allerdings eine größere Stimmungseinheit erreicht wäre: gleichzeitig entfiele aber mit dem Kontrast der besondere starke Gefühlston im zweiten Teil, und ausserdem ist eine solche logische Verknüpfung zwischen den Refrains selten und ungewöhnlich, und, wenn vorhanden, sicher erst nachträglich, denn "fine flowers in the valley" ist ursprünglich eine bekannte Sommer- bezw. Frühlingsformel (vgl. 11B). Die logische Beziehung auf den zweiten Refrain ist wieder nur möglich durch die Rückwirkung dieses durch Achtergewicht betonten Refrains 2, der mit seinem eigenen Stimmungsgehalt dem Refrain 1 eine wehmütige Stimmungsnuance unterschiebt, die Refrain 1 von Haus aus nicht hatte).

Eine ganze Reihe von Dingsymbolen, die sich jedoch aus Mangel an genügenden folkloristischen Ueberlieferungen nur zum Teil ganz verstehen lassen, häuft gleich der Kehrreim zu 14 C: "Gilly flower, gentle rosemary / and the dew it hings over the mulberry tree". Das Rosemary findet sich in unzähligen Variationen[1]) auch in deutschen Volkslied, wo es charakteristischerweise zwei ganz entgegengesetzte Bedeutungen hat: So bedeutet z. B. — das geht aus dem Zusammenhang hervor — „schöns Rosmarin, brauns Nägelein"[2]) Liebesfreude, treue und glückliche Liebe, während der „Rosmarienbaum" ein Symbol des Todes des Geliebten ist, den der „schwere Traum" prophezeit.[3]) Hat das Volksempfinden die tiefe Zusammengehörigkeit von Liebe und Tod, die irgendwie, wenn auch undeutlich, erlebt wurde, im Rosmariensymbol gestaltet? Dies Dingsymbol nun wird hier im Refrain, wahrscheinlich wieder unbewußt, durch die Refrainfunktion zur größten Stimmungswirkung vertieft. An Hochzeit, glück-

[1]) „Schöns Rosmarin, brauns Nägelein", oder „Es wuchs in meinem Garten ein Rosmarienbaum" usw.

[2]) „Das Lieben bringt groß Freud", Zupfgeigenhansl, S. 33.

[3]) „Ich hab die Nacht geträumet", Zupfgeigenhansl, S. 53. Vgl. auch Hazlitt a. a. O., S. 239: "Rosemary was used alike at weddings and at funerals." Er erwähnt hier auch die Anspielung bei Shakespeare in „Romeo und Juliet," wo der Friar Laurence sagt: "Dry up your tears, and stick your rosemary / on this fair corse". Aehnlich Rosenkranz, „Pflanzen im Volksaberglauben", S. 363 ff.

liche Liebe denkt man bei seiner ersten Erwähnung in der Frühlings- und Waldszene des Eingangs. Aber der Nebensinn des Tod-Symbols, der als leiser, kaum vernehmlicher Unterton von Anfang an mitgeschwungen hat, tritt immer mehr ins Bewußtsein, die wachsende Verdüsterung der Strophen verstärkend in Vorahnung und Bestätigung, und gleichzeitig durch sie selbst immer mehr vertieft, ohne daß jedoch einen Augenblick lang die andere Bedeutung, nämlich als Symbol der Liebe, ganz aus dem Bewußtsein verschwände. Die Atmosphäre der Ballade, ja ihr eigentlicher überindividueller Gehalt kommt viel besser in diesem Symbol als im eigentlichen Text zum Ausdruck.

Leider war es mir nicht möglich, eine Beziehung zum Dingsymbol bei der "gilly flower" und dem "mulberry-tree" zu finden, die hier mit der "rosemary" in Zusammenhang gebracht werden. Wie populär aber besonders das letztere gewesen sein muß, zeigt sich darin, daß der "mulberry-bush" noch heute in englischen Kinderreimen lebt: "Here we go round the mulberry-bush / the mulberry-bush, the mulberry-bush / Here we go round the mulberry-bush / On a cold and frosty morning /". (Mrs. Gomme, Dict. of British Folklore).

Ob "dew", Tau, in der Volkspoesie "Tränen" bedeutet, der Refrain 14 B und C ("and the dew lies over the wood, gay lady" und "and the dew it hings over the mulberry-tree") also aus dem Dingsymbol "Tau" hervorgegangen ist, weiß ich nicht: gestützt wird diese Ansicht durch den Refrain 277 F, der entsprechend dem Inhalt eine ganz deutliche Ironisierung des alten "dew"-Refrains darstellt: die etwas überspannte Hausfrau Jenny, die von ihrem Mann durch Schläge zur Vernunft gebracht wird, schreit "rosemary" ("gentle Jenny cried rosemaree")[1]). Hier ist "rosemary" als Dingsymbol treuer Liebe gesehen. Und dann heißt es weiter: "And the dew it flies over the mulberry-tree", das ich etwa übersetzen möchte: „und ihre Tränen fließen", was der ganzen sonstigen ironischen und zugleich derben Tonart der Ballade sehr wohl entsprechen würde. Von hier aus gesehen, vertiefen sich die beiden "dew"-Symbole 14 B und C, parallel und zusammen mit der "rosemary", von der bloßen Kontrast-Stimmung gegenüber der Ballade wieder zum Symbol: dies seltsame Zwischending "dew", das trotz Morgenstimmung an Tränen gemahnt, bringt jenes undefinierbare Ungewisse,

[1]) Es ist deutlich ironisch-humoristisch gemeint.

die Unruhe in die Ballade, die sich nach jeder Strophe mehr bestätigt, und die ihrerseits wieder das Tau-Tränensymbol vertieft.

Daß eine solche Ironisierung eines alten Refrains wie in 277 F verhältnismäßig neu sein muß, bezeugt auch die sonst ganz ungewöhnliche inhaltliche Einbeziehung in den Textzusammenhang (Jenny heißt auch die Frau der Ballade). Auch in den anderen Fassungen ist das Dingsymbol sehr durchsichtig, so heißt es in 277 A und B "Hollin, green hollin" (Stechpalme), was wohl bei dem Text dieser Ballade und ihrem schon erwähnten ironischen Ton keiner weiteren Erklärung mehr bedarf.[1]) Die Deutlichkeit des Refrains streift hier hart die Grenze des Geschmackvollen, ebenso wie im zweiten Refrain: "Bend your bow, Robin", der ironischen Verwertung der alten uns schon bekannten Formel: "bend your bow" (etwa gleich „schieß los, zähme sie!")[2]) Mit wachsender Deutlichkeit und wachsendem inhaltlichen Zusammenhang mit der Ballade nimmt aber zugleich der Stimmungsgehalt ab: ausser einem humoristischen Nebenton ist er hier gleich Null.

Verblaßt[3]) ist das Dingsymbol auch im Refrain 25 A: "And the sun shines over the valleys and a' / Amang the blue flowers and the yellow and a' ". Der Stimmungsgehalt des Refrains beruht hier auf etwas völlig anderem. Das wird sofort klar, wenn man ihn vergleicht mit dem Refrain der Fassung B, in dem das „and a'" jedesmal am Schluß fehlt: er gibt in wenigen Zügen eine ziemlich allgemeine sommerliche oder frühlingshafte Landschaft: der abstrakte Zeitbegriff ist auch hier durch anschauliche, wenngleich etwas verwaschene „Symbole", wenn man so will, der schönen Jahreszeit ersetzt.

---

[1]) Hazlitt a. a. O., S. 318: '. . . . there are two kinds of holly, that is to say, he holly and she holly. Now some will say that the she holly has no prickes, but thereof I entermeddle not". (Aus Gascoigne "Pleasures at Kenilworth, 1576).

[2]) In übertragenem Sinne, als Formel des „Losschießens" auf etwas wird "to bend one's bow" verwendet, besonders 65 A/21, 65 B/13, 66 A/12. Hier hat man vielleicht den Uebergang zu der ironischen Bedeutung in 277 zu sehen.

[3]) Oder nie dagewesen? Vielleicht ein bloßer späterer Analogierefrain? Die Ueberlieferung dieser Ballade ist relativ spät, (1810 bezw. 1825), als auch in anderen Refrains das Dingsymbol schon nicht mehr als solches, sondern als Bestandteil des Refrains gefühlt wird.

Zugleich bildet diese Sommerlandschaft den heiteren Grundton der Ballade, der aber durch den leichten Kontrast der ersten Strophe, des Liebesleides und später der Trauer des Mädchens stark vertieft und gleichsam schwerer wird, fast zu schwer, für mein Empfinden wenigstens.

Das einzige "and a' " in Fassung A nimmt dem Refrain völlig diesen Doppelcharakter: es weist gleichsam über das konkrete, begrenzte Bild hinaus ins Unbegrenzte, Weite[1]). Und die treibende Kraft ist das Gefühl: die latente Gefühlskraft des Bildes durchbricht die Grenze und verströmt sich in diesem "and a". Ueberschäumende Lebensfreude, Sommerseligkeit, die einst das Refrainbild geschaffen, werden wieder aufs neue in höchster Fülle erlebt: das Bild faßt nicht das überströmende, heitere Lebensgefühl: wie ein freudiges Auseinanderwerfen der Arme wirkt dieses "and a' ": ein ins Wortbildbringen eines Gefühlsgehaltes, eine echte Gefühlsmetapher also, die nun als Refrain im höheren Sinne symbolisch wird für die Ballade: sie bestimmt entscheidend den Grundcharakter der Ballade als heiter und übermütig.

In einem einzigen Refrain (4 A) wird das Gänseblümchen ("gowan") genannt. Es ist nicht recht einzusehen, wie gerade dieses einzige "gowan" auch noch Dingsymbol des Frühlings sein sollte, da doch in "primrose" allgemein diese Funktion erfüllt wird. Der Refrain 4 A steht auch insofern allein da, als er im 2. Teil eine scheinbar genaue Zeitangabe enthält: "The first morning in May"; aber auch hier haben wir wieder zu berücksichtigen, daß die Volkspoesie vor allem nach dem Klanglichen, nicht so sehr nach dem Inhaltlichen die Worte wertet und verbindet, und da fällt sofort die Alliteration auf, sowohl bei "morning in May", als auch im ersten Teil "gowans grow gay". Wahrscheinlich hat man hier wohl überhaupt nicht "gowan" sondern "May" als Ausgangspunkt des Refrains anzunehmen. In dem Namen „Mai" drängen sich auch für das Gefühl des *deutschen* Volksliedes alle Vorstellungen des Frühlings überhaupt zusammen: Mai ist ein richtiges Dingsymbol, das schließlich fast mit Frühling identisch wird. Der intensiv erlebte Gefühlswert dieses Frühling-Mai-Dingsymbols muß umsomehr über die bloße Nennung des Symbols hinausdrängen, je bekannter und daher abgegriffener, gefühlsärmer es selbst wird: so faßt sich alle Frische und Schönheit des Frühlings zusammen in der durch Alliteration geschaffenen Gefühlsmetapher "m o r n i n g in May": wie der Gefühlswert

[1]) Vgl. auch das über 16 A/7 Gesagte.

des "morning" einzig zur Intensivierung des schon blass gewordenen "May" dient, zeigt die weitere Intensivierung "*first* morning", die die erste Metapherbildung wiederholt. Die scheinbar so bestimmte Zeitangabe erweist sich also bei näherem Zusehen als ebenso allgemein und womöglich stimmungskräftiger als die oben behandelten[1]) eine reine Gefühlsmetapher auf Grund eines Dingsymbols. Und auf diesem Wege der Metapher erklärt sich auch der erste Teil des Refrains: wie in anderen Refrains die Zeit- und Landschaftsstimmung durch *einen* konkreten, charakteristischen Zug gegeben ist, so ruft auch hier die Vorstellung des Maimorgens das Bild der blühenden Frühlingsblumen wach: auf klanglichem Wege wieder (Alliteration b) entsteht aus dem Maisymbol das freudige "Aye (!), as the gowans grow gay", (wobei "gowans" n u r wegen ihres Klangwertes gewählt sind). Es ist also ein deutlicher Freudenruf, eine momentane Schöpfung des durch das Maisymbol erweckten frohen Lebensgefühls, und doch wieder nicht ganz frei, sondern in Analogie zu den Blumen-Zeitsymbolen: ein für die Volkspoesie so charakteristisches Zugeständnis an die ausdeutende, symbolische Grundhaltung, die nichts völlig Neues schafft, sondern dem Vorhandenen neuen tieferen Sinn verleiht.

Und wieder wird diese einheitliche Gefühlsmetapher, als Refrain monoton nach jeder Strophe wiederholt, schließlich selbst zum Symbol der Ballade von der Lady Isabel und dem Elf-Knight: die Sehnsucht, die der verführerische Klang des geheimnisvollen Hornes erweckt, das gefährlich Lockende des Frühlingszaubers, der in dem Elfen und seinem Horn leibhaft wird, und bei alledem der frohe, leichte Märchenton dieser Ballade, der nur ein glückliches Ende zulassen kann — das alles schwingt mit in diesem klingenden Refrain.

Die Untersuchung all dieser Refrains, die sich alle um einen Blumen- oder Pflanzennamen gruppieren, hat gezeigt, wie aus dem Namen eines der Balladenstimmung entsprechenden Dingsymbols der Refrain erwächst, wie dieser selbst, — im Ausweiten des Dingsymbols zur verbalen Gefühlsmetapher, und vor allem durch die Refrainfunktion, d. h. die

[1]) Vgl. den Refrain zu 7 A: "All in the night so early": das heimliche Glück der Entführung am Anfang, und zugleich (in den späteren Strophen) das Unheimliche, Zwiespältige, Irrationale, das „vor Tau und Tag" das Schicksal der Liebenden bestimmt, (vgl. das in Teil II über 183 Gesagte) liegt in diesem einzigen Zeitsymbol beschlossen.

rhythmische, monotone Wiederholung am Ende jeder Strophe, die ihn zu etwas irrational, ja fast magisch Wirkendem macht, — schließlich zum Symbol der Ballade selbst wird, zum „lebendigen Teil der Totalität, die es repräsentiert", wobei die Beziehung zum eigentlichen Dingsymbol, aus dem das literarische Symbol des Refrains herausgewachsen war, mehr und mehr zugunsten einer rein stimmungsmäßigen Symbolisierung der Ballade im Refrain zurücktritt, allerdings immer in Analogie zu jenen echten Dingsymbol-Refrains, die ich als die Keimzelle der übrigen Blumenrefrains ansehen möchte.

Eine ganz ähnliche Entwicklung zeigen die entsprechenden Refrains des *französischen* Volksliedes; man vergleiche z. B. Refrains wie "La fougère, la belle fougère, la fougère grène, grène, la fougère grènera"[1]), oder "la violette double, double, la violette doublera",[2]) mit einer rein stimmungsmäßigen, dem Lied verwandten Frage wie "marchons, joli coeur, la lune est levée",[3]) oder gar einem Refrain wie "au joli bois je m'en vay / au joli bois j'iray",[4]) dessen stimmungsmäßige Beziehung zum Text so gering ist, daß offenbar nachträglich wenigstens ein inhaltlicher Zusammenhang hergestellt worden ist.[5])

B.a.) 1.) II. Eine ganze Reihe von Refrains kristallisiert sich um ganz bestimmte Namen, meist Ortsbezeichnungen (im weitesten Sinne), seltener Personennamen. Kann man auch hier von einem Namen s y m b o l reden, und wenn ja, läßt sich dieses, wie wir es beim Blumensymbol sahen, als ursprüngliches Dingsymbol erklären?

Bei einer Durchsicht der in den Refrains vorkommenden Ortsnamen fallen sofort zwei ganz verschiedene Typen auf: einer drückt den Symbolsinn sehr deutlich aus, wie z. B. "The water of Wearie's Well" (4 B), während der andere Typus, wie 10 B „Edinburgh" usw., scheinbar absolut unsymbolisch ist. Die anderen Namenrefrains neigen nun mehr dem einen oder dem anderen dieser beiden Extreme zu, ohne daß man sie mit Bestimmtheit festlegen könnte.

---

[1]) Beaurepaire, S. 35;
[2]) Beaurepaire, S. 40;
[3]) Haupt, franz. Volkslieder, S. 158;
[4]) Haupt, a. a. O., S. 6.
[5]) Die letzte Strophe lautet: "Puis nous en irons / droict au bois jouer".

Bei den ohnehin nicht stark vertretenen Personennamen tritt die 1. deutlich symbolische Gruppe ganz zurück: eine Ausnahme bildet nur die späte Ballade 277 D, die auch im übrigen in der Symbolbildung abweicht, wie wir sahen. Soll man nun annehmen, daß hier zwei völlig verschiedene Entwicklungen parallel gehen? So lange kein Gegengrund vorliegt, möchte ich sie als Einheit ansehen. Folgende Ueberlegungen lassen die anscheinend unsymbolischen Namen als die ursprünglichen er--scheinen: 1.): Bildungen wie "banks of Fordie" (14), "milldams of Binnorie" (10 C) und besonders "Maiden of Gowdengane" (21 B), die alle symbolische Hinweise enthalten, (s. u.), sind doch wohl nur denkbar, wenn Wendungen wie etwa "flower of Northumberland" (9) schon bestanden, nach denen sie analogisch gebildet bezw. umgeformt wurden. 2.) warnt das Beispiel des Balladentitels 217: "The Broom of Kowden-Knows", Symbolsinn dort zu sehen, wo er nicht, oder nicht mehr, gewollt, ist: man ist bei diesem Titel unwillkürlich versucht, eine Entstellung aus "the broom of Kowden knows" anzunehmen, aber die Anmerkung von Child zeigt, daß Kowdenknows ein Ort in der Nähe von Melrose ist. Diese Feststellung schließt allerdings nicht aus, daß der Name des Ortes selbst einst eine symbolische Bildung dargestellt hat; jedenfalls ist diese Namenschaffung keine Leistung der Ballade selbst. 3): für die Priorität der Refrainnamen wie "Northumberland", "Edinburgh" spricht auch die bisher beobachtete vorwiegend symbolische Haltung der Balladendichtung, die nicht so sehr ein ganz neues Wort, d. h. hier einen neuen Namen, als adaequaten, unmittelbaren Ausdruck eines Erlebten schafft, als vielmehr ein Gegebenes, d. i. hier einen bestimmten Namen, ausdeutet und durch Beziehung zum Balladenthema vertieft und umgestaltet. 4.): das führt auf das Letzte und Wichtigste: die Volkspoesie kennt nicht das eigentlich literarische Symbol, d. h. die bewußte Symbolschaffung durch das Mittel der Sprache, der Formgebung überhaupt.[1]): ihre Symbole sind immer Dingsymbole, eine einfache Nennung des Dinges, das schon an sich einen Symbolwert trägt. Und so erscheint mir auch hier weniger wahrscheinlich, daß man rein abstrahierend einen der Grundstimmung und den charakteristischen Zügen der Ballade entsprechenden Namen ganz frei erfand, als daß vielmehr ein bestimmter, bekannter Name zum Träger einer Balladenhand-

[1]) Unbewußt im Refrain und sonst vereinzelt, z. B. „Edward";

lung gemacht wurde; oder man nennt den Namen eines dem Sänger oder den Hörern bekannten Ortes, der durch irgendwelche gemeinsamen Züge mit der Ballade in Zusammenhang gebracht wird: die Nennung dieses Namens allein genügt, um bei den Eingeweihten eine ganz bestimmte geistige Atmosphäre hervorzurufen, und eben dieser Stimmungs- und Gefühlsgehalt dieser Namen- Dingsymbole macht sie geeignet zum Träger eines Balladenrefrains, dem Symbol der Ballade.[1]) Als eine solche einfache Nennung des Dingsymbols erscheint mir z. B. der Refrain 9: "And I the fair flower of Northumberland"[2]), wo Northumberland — im Wechsel mit Scotland — auf engste verbunden erscheint mit den Vorstellungen des Bordergebietes und seinen Grenzkämpfen, aus denen auch die Ballade selbst erwachsen ist.

Und nur so, als eine bloße Nennung solcher Dingsymbole, deren Gefühlswert und Bedeutung uns verloren gegangen ist, erklärt sich mir die Aufzählung der schottischen Städte bezw. Grafschaften in 10 B: "Edinburgh, Edinburgh, Stirling for aye, / Bonny Saint Johnston stands upon Tay". In diesem Refrain erscheint auch die Entstehung des Refrains aus der Tanzkleinlyrik als sehr wahrscheinlich: der (uns unbekannte) Gefühls- und Stimmungswert von Edinburgh usw. wird die Uebernahme in die Ballade ermöglicht haben. Und auch wenn man eine einfache Uebernahme eines fremden Refrains annehmen will[3]), so bleibt doch die Frage offen, *warum* gerade dieser Refrain in diese Ballade kam: das führt wieder zum Dingsymbol als Vermittler.

Während die Sache noch relativ einfach liegt bei den beiden Seefahrerballaden 286 A und B und 285, wo durch "Lowlands low" bezw. „Neatherlands" und das durch die Seeräuber und später durch die französische Eroberung (1830) wohlbekannte „Barbary" die Atmosphäre hinreichend gekennzeichnet ist, so sind Fälle wie 21 B und 14 A nicht eindeutig zu bestimmen. Daß in 21 B, wie schon die Schreibung "Gow-

[1]) Mit dem sie ursprünglich nicht notwendig etwas zu tun hatten, vgl. Görbing, Mythen, S. 5: „Child zeigte in der Einleitung zu IV, 200, wie die Namen der beteiligten Personen in die Ballade hineingekommen sind. Daraus geht hervor, wie das Volk seine Sagen an näherstehende Personen und Ereignisse anknüpft, die ursprünglich mit der Sage nichts zu tun hatten."

[2]) Ueber "Fair flower" vgl. oben (Blumensymbole).

[3]) Allerdings haben auch D, C, E denselben Refrain.

den-gane" zeigt, der Zusammenhang mit „gold" und „gain" nicht gefühlt wurde, ist noch kein Beweis dafür, daß er nicht vorhanden war: "Gowden-gane" wäre immerhin als ein unverstandenes, abgeschliffenes "gold and gain" oder "golden gain" denkbar. Doch aus den obenerwähnten Gründen (symbolische, d. h. ausdeutende Grundhaltung und Herkunft aus der Tanzkleinlyrik erscheint es mir wahrscheinlicher, daß ein Ortsname der Tanzkleinlyrik, Gowden-gane oder ähnlich, eben wegen seiner Symbolkraft (es braucht nicht die jetzt gefühlte gewesen zu sein) übernommen wurde, und als dann dieser Name, durch die Funktion des nach jeder Strophe monoton wiederholten Refrains, zum Symbol vertieft wurde, wurde dieser Symbolsinn auch im Namen selbst mit Hilfe klanglicher Assoziationen ausgedrückt. Da die zugehörige Fassung 21 B nur sehr fragmentarisch überliefert ist, läßt sich der Zusammenhang mit "gold and gain" nicht genau beweisen; immerhin weisen Stellen wie 21 A/5 und 6 auf Geiz usw. hin. Ob andererseits in 14 A "on the bonny banks of Fordie" ein Zusammenhang mit "ford" (Fluß, Furt) überhaupt dagewesen ist, bleibt fraglich. Die Situation der Ballade selbst weist in nichts auf einen Fluß oder ähnliches hin; es würde weit eher auf die Stimmung der Ballade passen, "banks" wie in 1 C (Cather banks) als Heidehügel[1]) aufzufassen, und "Fordie" wäre dann wie "Cather" der durch "banks" hervorgerufene, dem Sänger oder Hörer bekannte Name einer bebestimmten Hügelgruppe.

Daß aber vielleicht später, nachdem dieser erste Sinn verblaßt war, das alte Dingsymbol der "banks of Fordie" neu ausgedeutet und irgendwie mit "Furt" in Zusammenhang gebracht werden konnte, beweist die Zusammenziehung des unverständlichen Personennamens "Baby Lon" (14 A_{15}) zum "Babylon" des Balladentitels, wobei offenbar die christliche Remineszenz („an den Wassern zu Babel saßen wir") mit ihrem Gefühlsgehalt (Melancholie, Trauer) mitspielte. Ebenso scheint auch der „Binnorie"-Refrain (10 C) in Anlehnung an einen bekannten Namen entstanden zu sein. Einleuchtender aber scheint mir hier folgender Weg: der Name „Binnorie" war bereits in der Tanzkleinlyrik vorhanden und bekannt und wurde in die Ballade übernommen, bezw. auch als den Refrain neubildendes Element gewählt, wegen seiner lautlichen Remineszenzen an "Ore-weed" (Seegras) bezw. "Orris" (Schwertlilie) oder schottisch "orra" (= Odd) (nicht umge-

[1]) Aus der Konsoziation "broom" s. oben.

kehrt eine metaphorische Namensneubildung aus diesen Elementen!). Der inhaltliche Zusammenhang wurde nachträglich hergestellt durch "milldams of Binnorie".

Ein charakteristisches Beispiel dafür, wie an einen schon vorhandenen Namen einer Oertlichkeit, an die sich bestimmte Vorstellungen anknüpfen, die also zum Dingsymbol geworden ist, sich nun der Refrain gleichsam ankristallisiert, bietet der Refrain 4 B, der allerdings schon stark auf dem Wege ist, in den Text des Vierzeilers einzugehen: "The water o' Wearie's Well". Gerade hier wäre man geneigt, eine vom Lautlichen ausgehende metaphorische Bildung zu sehen in dem „Wasser aus der Quelle des Bösen" oder mindestens ein erst aus dem Zusammenhang der Ballade sich ergebendes Symbol. Dagegen aber scheint mir Strophe 3 zu sprechen, wo es heißt: "They rode down to a water / That they call Wearie's Well". Auch hier hat der Name als Dingsymbol, hervorgerufen durch seine Erwähnung in der Ballade, wenn nicht das vermittelnde Element zwischen Tanzkleinlyrik und Ballade, so doch die Keimzelle eines Refrains gebildet, der nun seinerseits wieder, durch seine monotone Wiederholung am Ende jeder Strophe, zum Symbol der Ballade wird, d. h. ihre zauber- und märchenhafte Grundstimmung ausdrückt.

Gegenüber den Ortsnamen verschwindet die Zahl der Personennamen in den Refrains vollständig. Es sind im ganzen nur drei, von denen noch zwei verschiedenen Fassungen derselben Ballade angehören (277 B und D) und offenbar ziemlich jung sind. Ein Personenname wird weniger leicht zum Dingsymbol: sein Träger muß schon eine sehr bekannte Persönlichkeit sein, deren Gestalt und Name eine allen bekannte und beliebte Welt repräsentiert, zum Symbol dieser Welt wird.

Ein solcher Name könnte „Robin" im Refrain 277 B sein. Wieweit die Popularität dieses Namens auf die volkstümliche Gestalt des outlaw Robin Hood zurückgeht, oder ob gar dieser seine Bezeichnung umgekehrt der Popularität dieses Namens verdankt, ist nicht nachzuweisen. Eine Beziehung zwischen beiden erscheint mir jedenfalls unabweisbar.[1])

Daß die Nennung des Namens Robin im Refrain ein Wachrufen der archery-Atmosphäre (Robin ist der archer überhaupt) bedeutet, zeigt auch der Zusammenhang des Refrains "bend your bow, Robin"[2]). In 277 A und B ist nun

[1]) Vgl. auch das bei Hazlitt, S. 518, Gesagte.
[2]) Ueber "bow" vgl. oben.

entweder dieser alte, von anderswoher übernommene Refrain nachträglich in den Zusammenhang einbezogen (der Held heißt auch Robin) und dann deutlich ironisch neu gedeutet (vgl. auch den oben behandelten ersten Teil des Refrains: "Hollin, green hollin"), oder auch, was weniger wahrscheinlich ist, ein aus der komischen Situation heraus Neutaufen des Helden: in jedem Fall bedeutet der "Robin"-Refrain ein Ausdeuten und Auswerten dieses Dingsymbolnamens nach seinem (humoristischen) Gefühlswert (s. oben).

Viel schwerer erklärbar ist dagegen die Nennung der drei Mädchennamen in 14 B, offenbar der drei Heldinnen der Ballade: "Annet and Margret and Marjory". Wenn man bedenkt, daß in anderen Fassungen, z. B. in C, es an dieser Stelle heißt: "Gilly flower, gentle rosemary", so scheint unter Benutzung der so volkstümlichen klanglichen Assoziation eine Uebersetzung des Blumensymbols "gilly flower" sich vollzogen zu haben, dessen Bezogenheit auf die Mädchen immer deutlicher wurde, so daß nur noch ein Schritt blieb: sie beim Namen zu nennen.[1]) Es sind natürlich nicht bestimmte Personen gemeint, sondern es sind die Mädchen schlechthin, irgendwelche Mädchen, wie auch Robin der archer bezw. der Rüpel, der Narr überhaupt ist.[2])

Ganz aus dem Rahmen fällt der dritte Namenrefrain „Jock Simpleton", der eine ganz deutliche metaphorische Bildung ist. Die Bedeutung ist hier durch die Beziehung zum Text so eindeutig und in die Augen springend, daß man schon hieraus allein schließen könnte auf eine verhältnismäßig junge Bildung. Die Ueberlieferung stammt auch tatsächlich erst aus dem 19. Jahrhundert, und auch die anderen Teile des Refrains sind in ihrer Symbolbildung so eindeutig und durchsichtig (z. B. "Robin a Rashes", oder "Jenny's white petticoat"), daß hier wohl sicher eine Neubildung aus einer Zeit anzu-

---

[1]) Vgl. die übrigen Fassungen dieser Ballade, die abwechselnd Blumensymbole und die Namen der drei Mädchen aufweisen. Vgl. auch die entsprechenden Fassungen der Ballade 11, besonders Fassung K, wo dieser Uebergang von den Blumen zu den Mädchennamen ganz deutlich wird: "Gillever, Gentle and Rosemary . . . .", aus "Gilly flower, gentle rosemary" wie z. B. in 14. C.

[2]) Ganz demselben Prinzip folgend findet man in frz. Kehrreimen "Marion, Margoton, Marguerite" usw. (das letztere aus einem Blumensymbol?), vgl. z. B. Haupt a. a. O., S. 80: "Marguerite, ho ho ho / Marguerite ho".

nehmen ist, wo die eigentliche Symbolschaffung aus dem Dingsymbol nicht mehr lebendig war.

B. a.) 2.) I. Eine kleinere Gruppe von Satzrefrains nun schließt sich nicht so eng an ein Blumensymbol bezw. an einen Namen an, daß sie ohne weiteres als eine einfache Nennung dieses Symbols angesehen werden kann. Wenn auch hier eine Nammensnennung vorkommen kann, wie z. B. bei dem Refrain 13 („Edward") oder 12 („Lord Randal"), so stehen sie hier in völlig anderer Funktion. Diese Refrains sind ganz in den Zusammenhang einbezogen, und zwar als Rede und Gegenrede der handelnden Personen, die nun, und das ist das Neue und Wichtige, zum Fortschreiten der inneren Handlung selbst entscheidend mitwirkt, wie z. B. in 13 das "mither, mither" und "Edward, Edward", das mehr ist als eine themaartige Zusammenfassung der Balladenstimmung und -handlung: die monotone Wiederholung steigert sich hier zur magischen Kraft der gegenseitigen Beschwörung, durch die allein die beiden Willen immer enger gegeneinandergeführt und so mit Notwendigkeit die Katastrophe, das Aufeinanderplatzen, und die Abkehr Edwards gleichsam herbeigezwungen wird: die Gefühlskurve, die Edward (und die Mutter?) durchläuft, und deren Verlauf die (allein vorhandene) innere Handlung der Ballade ausmacht, wird durch diesen Refrain nicht nur wiedergegeben, sondern überhaupt erst in ihrem Verlauf bestimmt, d. h. also mitgeschaffen.

Wie ich schon in der Untersuchung der Edward-Ballade zu zeigen versuchte, kann ein solcher Refrain, der die Möglichkeiten seiner gegebenen Form so bis ins Aeußerste auswertet, ja, die Grenzen des Refrains eigentlich überschreitet durch Hineinstellen gerade dieser voll ausgewerteten Form in eine neue höhere Einheit, nicht mehr der traditionelle Refrain der Volksballade sein, sondern die bewußte künstlerische Leistung eines einzelnen. Jedenfalls wird man hier kaum mehr an eine Herübernahme aus der Tanzkleinlyrik und nachträgliche Assimilation an die Ballade mit Hilfe eines Dingsymbols denken können: dieser Refrain scheint eine Neuschöpfung zu sein, vielleicht in Anlehnung an ältere Vorbilder, aber völlig aus dem Geist der Ballade heraus: die Grundlage dieser neuen Einheit und ihr Sinn wurde die schon mehrfach aufgezeigte innige Wechselbeziehung zwischen dem eigentlichen Text der Ballade und dem Refrain, ihrem Symbol, die sich gegenseitig immer steigern und vertiefen. Die alte Symbolfunktion des Refrains ist hier nicht aufgehoben — denn im "mither,

mither", im "Edward, Edward", und besonders im „O"[1]) spiegelt sich in höchster Konzentration immer noch die Grundstimmung der Ballade — darüber hinaus ist der Refrain durch Hereinnahme in die Rede der Handelnden in den Dienst der inneren Handlung selbst gestellt. Wie die ganz ähnliche Einbeziehung des Refrains in den Text in 12, etwas weniger straff und konzentriert zwar, aber vielleicht deshalb umso deutlicher erkennbar, die innere Handlung treibt und zugleich symbolisiert und vertieft, hat die Analyse der Ballade (Teil II) gezeigt.

Während das Refrainwort „o" im „Edward" (13 A und B) in den Zusammenhang der Wechselrede einbezogen ist, als letzte knappste Zusammenfassung der seelischen Not der beiden Handelnden (Vgl. Teil II), steht es in allen anderen Balladen, die überhaupt dies „o" haben, ausserhalb eines solchen Zusammenhangs.[2]) Im Refrain 70 A und 58 B z. B. kann man das „o" nur als chorisch gesprochen, als Reaktion der Zuhörerschaft, die sich, wie wir schon oft sahen, in diesem einen monoton wiederholten Wort zusammendrängt, fassen. Und diese ursprüngliche Gefühlsmetapher wird, wie auch sonst in der Ballade, eben durch die Wiederholung Träger der unheilvollen Balladenatmosphäre, Symbol der Ballade, wenn man so will. Diese einmal anfänglich im „o" der Volksballade lebendige metaphorische Kraft, die, durch häufigen Gebrauch abgeblaßt, nun aber gerade wieder durch die dauernde Wiederholung an exponierter Stelle sich von neuem mit Symbolsinn füllt, und so einmal als inhaltlich unabhängiges Refrainwort (wie in 70 und 58 B) und das andere Mal sogar wieder in die Rede, von der es ausging, als lebendiger Bestandteil aufgenommen (wie in 13 A und B) zum Symbol der Ballade wird, dieser symbolische Refrain „o" verliert nun seinerseits allmählich wieder seine Symbolkraft: er wird zum bloßen Flickwort, zur leeren Formel, die mechanisch vom Hörer und vielfach sogar vom Sänger angehängt wird, aus alter Gewohnheit, „weil es immer so war", so z. B. in 100 A und 221 A und C.

Ganz deutlich wird dieser Vorgang des allmählichen „Ableierns" an der Ballade 284, deren völlig sinnloses, jedesmal an das letzte Wort der zweiten und vierten Zeile gehängtes „-a" doch wohl nur als der Rest eines nicht mehr

[1]) Vgl. die Analyse in Teil I und II.

[2]) Ein erneutes Zeichen für die Ausnahmestellung der „Edward"-Ballade.

verstandenen ,,o", das zum bloßen Mitmachen in der Freude am klingenden Schluß herabgesunken ist, zu erklären ist.[1]) —

B. a.) 2.) II. Das Gemeinsame einer weiteren Gruppe von Satzrefrains besteht darin, daß sie allerdings den Zusammenhang mit einem Dingsymbol weniger gut erkennen lassen (bei 9 A und 1 C könnte man zweifelhaft sein), daß sie aber alle eine bestimmte charakteristische Situation der Ballade herausgreifen und sie nun, eben durch die monotone Wiederholung in der Verwendung als Refrain, gewissermaßen zum Symbol der Ballade erheben. Hier ist der thematische Charakter des Refrains am deutlichsten. So wird z. B. in 18 A und C der entscheidende Augenblick des Hornblasens, das den Gegner zum Kampf ruft, zum Refrain erhoben. Ein Kampfruf ist jedesmal der Refrain, der zugleich durch die Nennung von Horn und Jäger die Atmosphäre der Ballade als eines Jagdabenteuers charakterisiert. Oder in 9 A hebt der Refrain: "follow my love, come over the strand" genau genommen wieder nur *eine* wichtige Situation heraus (die etwa in Strophe 11 und 12 gespiegelt wird), in der nämlich der schottische Ritter seine Retterin überredet, ihm in sein Land zu folgen. Die starre Wiederholung dieser einen Situation die ganze Ballade hindurch bewirkt zusammen mit dem rein Rhythmisch-Klanglichen von Anfang an ein Moment des Verlockenden, Verführerischen, das den Hörer durch die Vorausnahme der Situation in Unruhe bringt, das Nachgeben der "Faire Flower" motiviert und schließlich die Treulosigkeit des fremden Ritters durch den Kontrast noch schärfer hervortreten läßt. Der Refrain gibt gleichsam auch hier das Motto der Ballade.

Wie weit hier "strand" (= stream), das als ,"boundery" ganz allgemein auch gefaßt wird (88 A/7), als Dingsymbol zu sehen ist, in dem die ganze Welt der Borderkämpfe und -abenteuer anklingt, wage ich nicht zu entscheiden. Die Border-Atmosphäre lebt jedenfalls auch in dieser Ballade, ja, sie ermöglichst sie überhaupt erst.

Während hier der Stimmungsgehalt noch relativ stark ist, fehlt er völlig bei einer letzten Ballade dieser Gruppe, einer Broadside-Fassung, die ja stets durch große Deutlichkeit, ja Derbheit des Refrain-„Symbols", und dafür durch meist völligen Mangel an Stimmungswert dieses Refrains gekennzeichnet sind. Es handelt sich um die Ballade 44 ("The Twa Magicians") deren Refrain — halb Rede, halb Erzählung —

[1]) Vgl. 10 A: "Downe-a." Broadside-Fassung!

die Grundsituation der Verfolgung des Mädchens durch den "rusty smith" festhält, anfangs als Drohung, später als Triumphrede des "smith" die (drastische) Handlung unterstreichend.

Zu den aus einer bestimmten Grundsituation erwachsenen Refrains gehört auch 178 A: Syck, sike, and to-towe sicke, / And sike and lyke to die; / The sikest nighte that ever I abode / God Lord have mercy on me." Ich hatte schon in der Behandlung der Ballade 178 im Rahmen der tragischen Balladen (Teil II) gezeigt, wie die Klage der Unglücklichen, die ihre Kinder vor ihren Augen umkommen sieht und doch nichts tun kann, als ihr Geschick bejammern, Erzähler und Hörer gleichsam im Ohre nachklingt und in ihrer monotonen Wiederholung den Grundakkord der Ballade bildet.

Wie ein Refrain aus der entscheidenden Situation der Ballade hervorwächst, kann man sehr gut an der Ballade 289 (A und B) studieren: Fassung A endet mit den Worten: "Whilst the raging seas do roar, / And the lofty winds do blow, / And we poor seamen do lie on the top, / Whilst the landman lies below". Diese Worte gehören (trotz der Anführungsstriche, vgl. Strophe 4 und 5) zur Rede in Str. 13, die den notwendigen Untergang der Mannschaft des im Sturm gekenterten Schiffes verkündet. Genau dieselbe Situation, mit nur wenig veränderten Worten, kehrt als Refrain in der Fassung B wieder und gibt hier der ganzen Ballade das Gepräge: vor dem Hintergrund der aufgewühlten See kämpfen die Menschen den letzten Kampf: ein Doppeltes, was schon im Balladentext angedeutet war, Humor und schlichte Heldenhaftigkeit, nimmt der Refrain in sich auf als tragende Stimmung der Ballade: die bloße Situationsschilderung wird (durch Wortwahl, Alliteration und — logisch nicht berechtigte — Wiederholung) zur Gefühlsmetapher geweitet: "While the raging seas did roar / And the stormy winds did blow, / While we jolly sailorboys were up into the top / And the *l*and-*l*ubbers *l*ying down be*l*ow, be*l*ow, be*l*ow". (Man vergleiche noch die starke Betonung der Gegensätze: "top"-"below".)

In allen diesen „Situationsrefrains", wie ich sie nennen möchte, tritt notwendig eine Typisierung, Verallgemeinerung der einmaligen Situation ein, die nun in zwei Refrains bereits auch in den Worten selbst ausgedrückt ist: Die Einzelsituation ist völlig zurückgetreten hinter der ganz allgemeinen Formulierung ihres Stimmungsgehalts. So erwähnte ich schon anläßlich des Blumensymbols "broom" den Refrain 1 C, dessen zweiten Teil: "And you may beguile a young thing

soon" wir als eine Zusammenfassung der durch "broom" wachgerufenen Zauberatmosphäre erkannten. Ganz ähnlich ist 9 B: "A may's love whiles is easy won", nur daß hier die Beziehung auf das eigentliche Dingsymbol fehlt. Hier wie dort faßt der Refrain gleichsam die Quintessenz der Ballade und zugleich die reaktiven Gefühle des Hörers in knappster Weise (symbolisch) in sich zusammen.

Auch das französische Volkslied zeigt diesen Refraintypus, von einem "Serai-je nonnette, oui ou non" (Beaurepaire, S. 41) das, in die Rede der Handelnden einbezogen, die Grundsituation des Liedes wiederspiegelt, bis zur rein gefühlsmäßigen, die zarte, liebliche, innige Grundstimmung ausdrückenden Metapher: "Vole, mon coeur, vole, . . . et iou" (Haupt, S. 42).

Es hat sich in der Reihe der vorgeführten Satzrefrains eine deutliche Entwicklung gezeigt: die Beziehung zum Dingsymbol wird immer mehr gelockert, statt dessen wird nun der Refrain selbst, aus der Situation oder auch nur aus der Grundstimmung der Ballade herausgewachsen, zu ihrem eigentlichen Symbol.

B.a.) 3.) Eine letzte, ziemlich große Gruppe von Satzkehrreimen scheint ganz aus dem Zusammenhang zu fallen: es wird einfach die letzte oder die beiden letzten Zeilen der Balladenstrophe jedesmal wörtlich wiederholt, mit oder ohne eingeschobenes Flickwort, wie "my love" oder "my dear", oder eine Wiederholung des letzten Wortes (vgl. 114). Wie sind alle diese Spielarten des Satzrefrains in das bisher entwickelte, auf Symbolbildung beruhende Refrainsystem einzuordnen? Stehen sie überhaupt damit in innerem Zusammenhang?

Die Ballade 52 A überliefert einen Refrain, der eine merkwürdige Zwischenstellung einnimmt und in dem man vielleicht ein Uebergangsstadium zu sehen hat: es ist eine wörtliche Wiederholung der letzten Zeile und lautet in Str. 1: "And she saw the leaves growing green". Das erinnert aber auffällig an einen Refrain wie 20 B: "And the green leaves they grow rarely", den ich oben als aus dem Dingsymbol "green leaves" entwickelte Grundstimmung der Ballade gekennzeichnet hatte. Solche Blumenrefrains, die sehr häufig und beliebt gewesen zu sein scheinen, müssen hier auch als Vorbild gedient haben: man wiederholte in der Erinnerung daran, daß die zuletzt gesungenen Worte doch ein Refrain seien, diese noch einmal wörtlich und bildete nun so zu der ursprünglich refrainlosen Ballade einen neuen Kehrreim.

Nach diesem Prinzip wurde nun später, als man die Zusammengehörigkeit mit dem Dingsymbol nicht mehr spürte, auch in anderen Balladen mechanisch die letzte Zeile als Refrain wiederholt. Von einer symbolischen Funktion kann bei solchen Refrains natürlich nicht mehr die Rede sein.

Die zwischen Strophe und Refrainwiederholung eingeschobenen Flickwörter ("my love," "my dear", ohne Wiederholung auch in 8 B), die auf den Sinn der Strophe oder des Refrains keinen Einfluß haben, sind wohl wieder aus dem Trieb und der Freude der Hörer am Mitmachen entstanden.

(Besonders in 8 B, wo es direkt am Ende steht, wird die Funktion dieses Flickwortes deutlich: es hat selbst keinen Ton, keinen Eigenwert, es gibt gleichsam nur den klingenden weiblichen Schluß und fehlt deshalb auch jedesmal da, wo in der Zeile schon ein weiblicher Schluß vorhanden.)

Wenn man beachtet, daß solche einfache Wiederholung gerade in den Balladenfassungen vorkommt, die man bezeichnenderweise alle entweder als Broadsides bezw. Garlands (138, 124 A) oder sonst schlechte Fassungen (wie 97 A und B, 87 B) oder aber als verhältnismäßig spät überlieferte Fassungen, wie 219 A (1826), 250 E (19. Jahrhundert), nachweisen kann,[1]) so erkennt man deutlich die Schöpfung einer Zeit, die nicht mehr fähig war, die alte Symbolkraft eines Refrains zu verstehen oder gar zu schaffen.

B. b.) 1.) Wie aber steht es nun mit dem Symbolgehalt der anderen großen Gruppe der Refrains, nämlich derjenigen, die nicht aus einem — wenigstens in sich — verständlichen Satz, sondern aus einer Aneinanderreihung von scheinbar zusammenhanglosen Worten bezw. unverständlichen Lautverbindungen besteht und die ich daher mit Ruhrmann als „Tonkehrreime"[2]) bezeichnen möchte. Dieser Name paßt umsomehr, als die Wortgruppen und Lautverbindungen, wie etwa "down, a-down, a-derry-down", oder "hey diddle doo" usw. ganz deutlich erkennen lassen, nicht willkürlich verbunden sind, sondern mindestens nach irgendwelchen rhythmisch-klanglichen Gesichtspunkten ausgewählt sind, sodaß, wie auch sonst überall in der Volksballade, das Wort weniger seiner inhaltlichen Bedeutung nach als vielmehr klanglich, gleichsam als „Ton",

---

[1]) Vgl. 8 A (Erlinton) gegenüber 7.

[2]) Meine etwas abweichende Begriffsbestimmung s. oben.

gewertet wird.[1]) Soll man nun in diesen Tonkehrreimen ein bloß rhythmisch-musikalisches Gebilde sehen, das, wie die obenerwähnten Flickwörter, der Freude am Mitmachen, an der eigenen Bewegung entsprang, etwa als Tanzmelodie? Ganz sicher haben diese Faktoren bei der Herausbildung solcher Refrains sehr stark mitgesprochen: das läßt ein so stark akzentuierter Rhythmus wie "down, a-down, a-derry down" (zugleich mit der deutlichen Alliteration und dem regelmäßigen Vokalwechsel) gut erkennen, der direkt zur rhythmischen Bewegung herausfordert; und Refrains wie "fa la la la lee" scheinen auch keine über diese Aufgabe als Tanzbegleitung hinausgehenden Bedeutungen zu haben.

Man kann aber zugleich nicht leugnen, daß z. B. in 26 ("The Three Ravens") gerade das unverständliche, monoton wiederholte "down, a-down, a-derry down" wundervoll zu der getragenen melancholischen Stimmung dieser Ballade paßt, ja wie bei näherem Zusehen diese melancholische Stimmung recht eigentlich erst durch die Klangwirkung des Refrains hervorgebracht wird. Solche und ähnliche Refrains, die sich gerade auch bei den älteren und besten Balladen finden, lassen es als ausgeschlossen erscheinen, daß solche Tonkehrreime eine spätere Schöpfung einer Zeit seien, der die Symbolkraft der ersten Refrainschöpfungen schon verloren gegangen war, und die es sich am bloßen Rhythmisch-Klanglichen genügen ließ. Sie bestätigen vielmehr die eigentlich ganz selbstverständliche Annahme, daß auch hier dasselbe schöpferische Prinzip waltet wie in den Satzrefrains, d. h. daß auch die Tonkehrreime durch ihren aus klanglich-rhythmischen Faktoren entspringenden Stimmungsgehalt symbolisch die Balladenatmosphäre selbst geben. Sind sie aber auch, wie die Satzrefrains, aus einem Dingsymbol herausgewachsen, durch Nennung dieses Symbols entstanden? Diese letzte Frage ist nur möglich, wenn man annimmt, daß die Tonkehrreime nicht eine selbständige Form des Refrains neben den Satzrefrains sind, sondern umgestaltete, den rhythmischen Bedürfnissen des Chors (Tanzes) angepaßte, auch wohl unverstandene, also im weitesten Sinne „zersungene" Satzrefrains, d. h. daß sie ursprünglich auch

[1]) L. Mackensen (Aufriß der engl. Volkskunde" in „Handbuch der Englandkunde" II) sieht in solcher Bevorzugung des Klanglich-Gefühlsmäßigen einen spezifisch keltischen Zug; vgl. S. 27:" . . . . keltische Liebe für den Klang, die sich im langgezogenen, mit bunten vokalreichen Schallwörtern gefüllten Refrain Ausdruck verschafft."

ausserhalb ihrer Stellung in der Ballade und abgesehen von ihrem rhythmisch klanglichen Wert, einen Sinn haben. Nur so erklärt sich das auch von Ruhrmann[1]) mit Recht hervorgehobene allmähliche Ineinanderübergehen der Satzkehrreime in die Tonkehrreime und umgekehrt. Neben solchen „zersungenen" Satzrefrains werden sich natürlich, wie auch bei den eigentlichen Satzrefrains, solche Tonkehrreime finden, die in späterer Zeit, als die Herkunft aus dem Satzrefrain nicht mehr gefühlt wurde, einfach in Analogie an die alten Tonkehrreime, entweder als bloß rhythmisch musikalisches Spiel, vielleicht auch der Stimmung der Ballade entsprechend, neugeschaffen wurden. Ein Kriterium solcher Tonkehrreime wird das fehlende sinntragende Wort sein (wie z. B. in "fa la la"), aber gerade hier wird die Entscheidung ganz besonders schwer sein, denn der zersungene, entstellte Refraintext läßt oft das darinsteckende Wort gar nicht mehr erkennen. Zuweilen ist auch das betreffende Wort heute nicht mehr gebräuchlich oder hat seine Bedeutung völlig verändert, so daß Rückschlüsse auf seinen möglichen Stimmungs- oder gar Symbolgehalt gerade hier gewagt sind.

Ich habe nun sämtliche bei Child verzeichneten Tonkehrreime daraufhin genau untersucht und unter einander verglichen, wobei ich mir von vornherein bewußt sein mußte, daß es bei der Eigenart des Materials (zersungene Satzkehrreime!) ausgeschlossen ist, nun jeden einzelnen Tonkehrreim restlos zu erklären: es bleiben gerade hier überall dunkle Reste, die aller Philologie trotzen: wir fühlen dunkel ihren (fast ausnahmslos vorhandenen) Stimmungswert, können aber nur mutmaßen, einen möglichen Zusammenhang konstruieren.

Anstatt nun all diese Mutmaßungen, diese notwendig auf halben Wege steckengebliebenen, wenn auch interessanten Versuche und Einzelerkenntnisse an all den unzähligen Einzelbeispielen hier zu entwickeln, will ich vielmehr an den beiden größten und besonders auffälligen und charakteristischen Tonkehrreimgruppen, der "derry down"-Gruppe und der "diddle"-Gruppe, die künstlerischen Möglichkeiten und das Wesen des Tonkehrreims, nämlich seine Symbolhaltigkeit, deutlich zu machen versuchen — denn mehr als ein Versuch kann auch die folgende möglichst genaue Interpretation nicht sein.

B. b.) 2.) I. Einer der am häufigsten vorkommenden Refrains ist der "derry-down"-Refrain, der sich in vielen Va-

[1]) a. a. O., S. 30 ff.

riationen (mit und ohne das "derry") in 18 von 38 Robin Hood-Balladen, 2 Broadsides, die ganz im Stil und Ton der Robin Hood-Balladen geschrieben sind, und in zwei anderen Balladen, nämlich in der Fassung 10 A (The Twa Sisters) und 26 (The Three Ravens) findet.

Haben diese Lautkomplexe über ihren rhythmisch-klanglichen Wert hinaus überhaupt einen Sinn, und welchen? Das Oxford Dictionary begnügt sich mit der Auskunft, "derry" sei ein in Balladenrefrains häufig vorkommendes, bedeutungsloses Wort, und daher bezeichne es heute "a ballad or a set of verses". Ebenso gilt "down" als ein solches bedeutungsloses Wort der Ballade, das durch "derry" verstärkt wird. Dazu ist zu sagen, daß es erstens ein bedeutungsloses Wort überhaupt nicht geben kann, zweitens daß, wenn z. B. "down" keine Bedeutung hätte, es auch keine Verstärkung durch "derry" brauchte. Die heutige vom Dict. gegebene Bedeutung „Ballade" für "derry" ist für uns völlig wertlos, denn sie ist eben erst abgeleitet und verständlich aus dem Gebrauch dieser Worte in der Ballade. Es bleibt nur der Weg, "derry-down" aus der Ballade selbst heraus zu verstehen, wobei man die übrigen im Dict. für "down" gegebenen Bedeutungen nur als Möglichkeiten, gewissermaßen als Fingerzeige, benutzen kann, und zugleich muß man berücksichtigen, daß, wie schon oben gesagt, möglicherweise Verstümmelungen den ursprünglichen Wortlaut und Sinn unkenntlich gemacht haben können.

Es fällt auf, daß gerade in den Robin Hood-Balladen der "derry-down"-Refrain so besonders häufig ist: so weit die Robin Hood-Balladen überhaupt einen eigentlichen Refrain haben, abgesehen von der bloßen Wiederholung der letzten Zeile, kommt mit einer einzigen Ausnahme[1]) überhaupt nur der "derry-down"-Refrain vor.

Sollte das 'derry down', wie das schon oben erwähnte 'bows of yew', irgendwie als wesentlicher Bestandteil in die Atmosphäre der Robin Hood-Ballade, in den Lebenskreis der archery gehören?

Kann man vielleicht sogar aus der Aehnlichkeit dieses Refrains mit einer Zeile des dem Robin Hood-Kreis sehr nahestehenden Johnie Cock: 'to ding the dun deer doun' (114 D_2) auf eine direkte Abhängigkeit der Refrains von dieser Stelle schließen?

[1]) Nur 152 (Robin Hood and the Golden Arrow), eine "garland"-Fassung, hat den Refrain: "Fal lal dal de".

Es wird sich zunächst fragen, wieweit von rein formalen Gesichtspunkten aus eine Abhängigkeit des einen vom anderen glaubhaft erscheint. So scheint, rein äußerlich betrachtet, der Refrain eine den rhythmischen Bedürfnissen eines solchen angepaßte Erweiterung der noch im Ohre nachklingenden letzten Worte 'deer doun' zu sein; wahrscheinlich ist das 'derry' eine rhythmisch (durch Wiederholung, schwere Endg. o. ä.) bedingte Kurzform für deer-ie[1]): die Häufigkeit der Endung -ie im Schottischen, die sich sogar bei leblosen Dingen findet, sobald diese in die unmittelbare Sphäre des Sprechers treten[2]), rechtfertigt, gerade bei der Bedeutung des Wildes für den Hochlandschotten, diese Interpretation.

Was aber bedeutet nun das letzte 'doun' oder 'down' der Johnie Cock-Zeile und des Refrains? Nach schottischer Aussprache ist ein klanglicher Zusammenfall von 'dun' und 'doun' sehr wohl möglich[3]); und das letzte 'doun', nach dem Muster von 'mother dear' etc. (13 B 7 u. ö.), wäre dann eine betonte Nachstellung des 'dun' (= of a dull brown colour, Oxf. Dict.) Das ist selbst bei schon vorangehendem 'dun' nicht undenkbar, besonders wenn, wie es die Parallele 'a dun horse' = 'formerly a quasi-proper name for any horse' (Oxf. Dict.) nahelegt, 'dun deer'[4]) schon völlig zu einem einheitlichen Begriff geworden war: das Wild überhaupt, eventl. auch affektisch ‚das liebe Wild'.[5])

---

[1]) 75 A hat dery mit *einem* r.

[2]) Vgl. in den Balladen selbst: ausser 'dearie' (194 A_{11}, 209 A_8, 200 A_5 f., 200 B_4), "lassie" (89 B_{10}, 226 B_6), "daddie" (209 A_9), "mammie" (12 Y_1); 'laddie" (200, 227 A), 'smiddie' (73 J) findet sich auch *'fishie'* (12 J 2), *'doggie'* (12 J 5), *'lammie'* (226 B 14), *'birdy'* (82, 121, 1), *'nagy'* (228 A 5) ja sogar 'pouchie' (226 B 18) 'plaidie' (205,5 200 A 4, 227,4), 'pannie' (12 J 4).

[3]) Vgl. Y. Wright, English Dialect Grammar (The English Dialect Dictionnary, Parts 29—30) wonach ags. kurz u in 'dun' (= of dull brown colour) im Nhbr., in Durham und Cumberland kurz u bleibt (§ 98), während das ags. lange û im Adverb 'down' im Schottischen, Nhbr., Nord-Cumberland und Antrim of zu kurz u gekürzt wurde (Dental-Kürzung!) (§ 172).

[4] = 'dandoo' in 114 C 6.

[5]) Vgl. das oben über 'my reid-roan steid' (13 B) Gesagte.

Einleuchtender erscheint es mir jedoch, daß das letzte 'doun' mit dem Verb 'ding' eine Einheit bildet, wie auch Oxf. Dict. 'to ding down' als 'to knock down, thrust down, overthrow' belegt. Ganz deutlich wird diese Zusammengehörigkeit in der Fassung G (5): 'the dun deer to ding doon'.

Ebenso kennzeichnet im Refrain das dem 'down' vorgesetzte 'a' es deutlich als Adverb (ags. of dûne ›adûne ‹ adown).

Nun hat die absolute Verwendung (ohne Verb) dieses Adverbs 'down, adown' nach dem Oxf. Dict. stets imperativische Bedeutung; und der Refrain erinnert überhaupt in Form und Klang sehr an etwas wie einen Jagdruf. Andererseits ist eine solche deutliche Metapher, wie sie die zitierte 'Johnie Cock'-Zeile darstellt (man vergleiche die starke lautmalerische Wirkung, besonders das 'ding'[1]), die Alliteration, den Wechsel i-u-i-u), innerhalb der Volkspoesie fast nie eine ganze freie Schöpfung des Individuums, sondern stellt meist, wie ich es am 'Edward' zu zeigen versuchte, die Ausweitung eines zugrundeliegenden Ding-Symbols dar.

Es liegt daher m. E. sehr nahe, daß auch diese Zeile auf einen alten unter der yeomanry bekannten und beliebten Jagdruf 'hey down', vielleicht auch 'derry down' oder ähnlich, zurückgeht. In ihm drängt sich für den hunter und archer alles auf seinen Jagd- und Kriegsfahrten Erlebte zusammen; alle Abenteuer, alle Taten, die Freiheit und Schönheit und Gefahr seines Jägerlebens ruft der Jagdruf wach: er ist gleichsam die Lebensmelodie der yeomanry. Dieser Symbol gewordene Jagdruf wird nun von dem Dichter des 'Johnie Cock' unter Ausnutzung aller in ihm liegenden Klang- und Stimmungswerte zu einer starken verbalen Gefühlsmetapher geweitet, in der die Jagdfreude J. Cocks, ja, seine ganze Lebensatmosphäre ihren reinsten Ausdruck findet. Andererseits wirkt aber dieser Jagdruf, wieder in rhythmisch klanglicher Erweiterung, deutlich auch im 'derry down'-Refrain nach.

Ob nun über diese gemeinsame Grundlage hinaus noch eine direkte Linie von der 'Johnie Cock'-Stelle zum 'derry down'-Refrain führt, ist schwer eindeutig zu bestimmen. Diese Vermutung wird allerdings bestätigt durch die Tatsache, daß sich die betreffende Stelle gerade in der ihrem ganzen (mythischen) Gehalt und ihrer Formgebung nach ältesten Fassung

---

[1]) 'ding' hat nach Oxf. Dict. neben den oben angegebenen Bedeutungen die des (metallischen) Klingens: „to sound as metal when heavily struck, to make a heavy ringing sound.'

D findet und andererseits gerade die ältesten Robin Hood-Balladen wie die 'Gest of Robyn Hode' (117), 'Robin Hood and the Monk' (119), 'Robin Hood and the Potter' (121) noch keinen Refrain aufweisen.

Ein Weiterwirken dieser einmaligen genialen Prägung in D wird bezeugt durch eine Reihe anderer Fassungen: von den 13 vorhandenen Fassungen haben ausser D vier diese Zeile und zwar H (2) und J (1) in wörtlicher Wiederholung, G (5) und F (5) in charakteristischer Abwandlung. So heißt es in G 5: 'the dun deer to ding doun', was wohl hauptsächlich erklärt wird durch das Bestreben, das zusammengehörige 'ding doun' auch rein äußerlich zusammenbringen (siehe oben!). Die musikalische Wirkung des regelmäßigen Wechsels von u und i scheint zugleich in dieser Fassung besonders deutlich gespürt und zum Ausdruck gebracht zu sein. Dagegen zeigt sich in F 5: 'to hunt the dun deer down' ein Verschwinden des ursprünglichen Klangbildes. Darf man dem gegenüber in dem Ueberwiegen des u vieleicht schon den ersten Schritt zu einer neuen klanglichen Entwicklung hin sehen, nämlich zum 'adown' adown, a-derry down' des Refrains? Auch die Stellung dieser Zeile jedesmal am Ende des Vierzeilers mit refrainartiger Wiederholung der vierten Zeile (vgl. S. 129 f.) scheint diese Entwicklung anzudeuten.

Ganz sicher ergibt sich aus all diesen Erwägungen nur ein Weiterleben der yeomanry-Atmosphäre in diesem Refrain, und zwar höchst wahrscheinlich auf Grund eines alten, zum Dingsymbol gewordenen Jagdrufs. Daher die auffällige Verbreitung dieses 'derry-down'-Refrains, der dies Dingsymbol nennt, variiert, auch nach seinem klanglichen Gehalt ausschöpft, gerade in den Robin Hood-Balladen, den originalsten Schöpfungen des Geistes der yeomanry. Wie ein fester Grundakkord begleitet dieser Refrain alle jene Balladen, aus dem sie alle als augenblickliche, vielfältige Melodien hervorwachsen, der durch seine Starrheit und monotone Wiederholung ihre eigene Buntheit umsomehr hervortreten läßt und sie zugleich vertieft, und der andererseits auch wieder durch sie erst spürbar, gewichtig wird, Bedeutung gewinnt: dieser aus einem Dingsymbol entstandene Refrain wird selbst wieder, als Refrain, zum Symbol der Balladen.

Natürlich ist, wie es bei allen formelhaften Ausdrücken der Fall ist — und der Refrain ist eine Formel — nicht in *allen* Robin Hood-Balladen diese Symbolkraft des Refrains mehr gefühlt: in vielen schlechteren Fassungen, Broadsides usw. (wie z. B. 153) wird der Refrain einfach seines rhyth-

mischen und musikalischen Wohlklangs wegen, wegen seiner Beliebtheit, rein traditionell verwendet. Der "down"-Refrain gehörte nun einmal zu den Robin Hood-Balladen wie die Gestalt des Robin Hood selbst: beide verkörpern das Ideal der yeomanry, und so dienten in den "broadsides" beide gewissermaßen als gute Reklame für eine Ballade, die an sich nichts mehr mit jenem Ideal zu tun hatte. Auch wo die Gestalt des Robin Hood fehlte, so z. Bsp. in den broadsides 45 B und 112 A, führte man den beliebten und verbreiteten "derry-down"-Refrain ein. Und so ist der Refrain natürlich auch in die weitverbreitete Ballade von den "Twa Sisters" (Nr. 10) eingedrungen, eine reine Märchenballade, die der Robin Hood-Sphäre so fern wie nur möglich steht; aber bezeichnenderweise steht hier dieser Refrain nur in A, einer broadside-Fassung, wobei das "hye down" wohl eine nachträgliche Assimilation des fremden Refrains an den Text mit Hilfe irgendwelcher Assoziationen darstellt, indem man nämlich "with a hye" als " with a haste" faßt und das Ganze irgendwie mit dem Mord der Schwester, durch Ins-Wasser-Werfen, in Zusammenhang bringt. Daß der Refrain hier erst sekundär übernommen ist, beweist deutlich die Diskrepanz zwischen dem klingenden, langgezogenen, fast etwas melancholisch anmutenden Refrain und dem burlesken Ton gerade dieser Fassung.

Zu vollster künstlerischer Höhe erhoben und inhaltlich und klanglich-rhythmisch voll ausgeschöpft ist der "down-Refrain in der Ballade 26 (The Three Ravens).

Wie in der „Edward"-Ballade symbolische und metaphorische Haltung in ihren höchsten Leistungen zusammenfallen, so wird auch hier der schon konventionell gewordene Refrain wieder in seiner ganzen „Sinntragfähigkeit" erkannt und ausgewertet und zugleich in diesem Auswerten gewissermaßen noch einmal als momentaner, adäquater Ausdruck des übermächtigen Gefühls neu geschaffen. Erst in den "Three Ravens", der Apotheose des yeoman, wird das alte Dingsymbol des "derry down" ganz zu dem, was schon in den besten Robin Hood-Balladen sich erkennen ließ: zur Lebensmelodie des yeoman in seiner Verherrlichung im Tode; die alte "derry down"-Melodie, der alte Jagdruf weckt noch einmal den "greenwud" und sein Leben dort. Diese Melodie, für den yeoman der Inbegriff all der freien Herrlichkeit seines Lebens, klingt im Tode noch einmal an: noch einmal zieht gleichsam das ganze Leben vorüber. Zugleich aber liegt in dem langgezogenen "down" und der monotonen Melodie des Refrains die melancholische Klage um den Toten. Ein Irrationales,

ein aus froher Erinnerung und unbestimmter Trauer gemischter Unterton wird durch das eintönig wiederholte "downe a down" in die Ballade gebracht: Musik und Rhythmus und Melodie haben in diesem Refrain das alte Dingsymbol des Jagdrufes zu einer wahrhaft künstlerischen Symbolkraft erhoben.

B. b.) 2.) II. Etwas weniger weit verbreitet, aber vielleicht noch charakteristischer einer bestimmten Gruppe zugehörig ist ein anderer Refrain, in dem das Wort "deedle" oder "diddle" entscheidend ist. Die Refrains dieser Gruppe weichen nur in Einzelheiten voneinander ab und geben, wie wir sehen werden, überall die gleiche Situation wieder, so in 185, 187 B, 189, 192 A und 24 B. Dazu kommt der völlig abweichende Refrain 82, auf den ich später genauer einzugehen habe. Was ist nun dieses "diddle"?

Soll man, von den beiden zuletztgenannten Balladen (19 A und 24 B) ausgehend ("*sing* fala diddle), "diddle" einfach als vom bloßen Tanzrhythmus gefordertes, inhaltloses Lallwort, bzw. als lautmalerisch, etwa Geigenton nachahmend, auffassen? Die üblichen zum Tanz gesungenen Silben sind allerdings „fa la la", das auch bei einigen Balladen (152, 164, 276 A, 1 A) den ganzen Refrain stellt,[1]) und wenn "diddle" (nach Oxf. Dict.) lautmalend ist, also etwa gleich "dudeln", warum findet es sich nur gerade in diesen Balladen, die, abgesehen von der minderwertigen Fassung 24 B[2]) und 82 A (s. u.), zur Gruppe der Border-Balladen gehören?

Nun gibt das Oxf. Dict. als dritte Bedeutung "cheat or swindle", das sehr gut in die Atmosphäre dieser Border-Balladen paßt, in denen von Viehdiebstählen, Grenzüberfällen und allerlei Gaunereien die Rede ist.

Man könnte einwenden, "diddle" habe diese Bedeutung doch erst seit dem 19. Jahrhundert (nach Oxf. Dict. 1806 zuerst belegt), aber es ist kein Grund da, anzunehmen, daß vor 1806 noch niemals der onomatopoetische Wert dieser Silben gefühlt und ausgewertet wurde, ohne daß das Wort schon die eigentliche feste Bedeutung "cheat, swindle" anzunehmen brauchte. Man denke nur an die Parallele des

[1]) Meist kommt eine frohe, leichte, ja mitunter übermütige Grundstimmung der Ballade darin zum Ausdruck, vgl. besonders 17 A (Hind Horn), wo die ganze festlich-frohe Hochzeitsstimmung in dieser Tanzmelodie liegt.

[2]) "from the singing of a boy".

"Tartuffe", ein Name, dessen charakteristische Lautgruppen in ähnlicher Gestalt immer wieder zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten als onomatopoetische Bezeichnung des Schwindlers gedient haben. Besonders bei der wichtigen Rolle, die das Klangliche in der Volksballade spielt und dazu der symbolischen, d. h. ausdeutenden Haltung der Volksballade, die in allem Klanglichen Gefühlswerte sieht und so das überkommene Sprachgut nicht vermehrt, aber inhaltlich vertieft, liegt ein Symbolsinn des "diddle" sehr nahe. Dieser mag begünstigt worden sein durch das ags. "didrian, dydrian", (= deceive, delude) das irgendwie nachgewirkt haben mag;[1]) möglicherweise ist es sogar eine direkte Fortsetzung, da „-er" und „-le" oft wechseln.[2])

Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Refrain "fa la la diddle" als reiner Tanzrefrain schon vorher bestanden hat und nur in die Border-Balladen übernommen und dann aber dort durch die Refrain-Beziehung zur Ballade aus dieser mit neuem Sinngehalt gefüllt und zum Teil in ganz charakteristischer Weise umgewandelt wurde (siehe unten), sodaß die Bedeutung "diddle" = Schwindel[3]) deutlich heraustritt.

Und das ist nicht weiter verwunderlich, denn nicht nur spielte in der Welt des Border Schwindel, Prellerei jeder Sorte eine große Rolle, sondern "diddle", Schwindel war jenen Menschen mehr: in "Hobie Noble" z. Bsp. wird er zur Heldentat: seine Lüge, für die sich H. N. töten läßt, rettet seine Gefährten. Schwindel, Betrug ist nichts Unehrenhaftes, eines freien Mannes Unwürdiges: Hobie Noble, Jock o the Side, Dick o the Cow sind *Helden*, denen Betrügereien usw. zur Lebenserhaltung notwendig und — lieb sind, Helden, die für ihre eigenen Taten und die ihrer Freunde, — die, möge man sie immer Schwindel nennen, ihnen Ruhm bedeuten, — einstehen bis zum Tode: "diddle", der Schwindel ist das Dingsymbol, an dem die ganze Liebe des Border-Bewohners hängt: es faßt in sich die ganze Lebensatmosphäre dieser Menschen: Frei-

---

[1]) und auf das auch Oxf. Dict. für das heutige "diddle" hinweist.

[2]) So steht auch heute "didder" neben "diddle", allerdings mit anderer Bedeutung; vgl. neuhochdeutsch „stammeln" = niederdeutsch „stamern."

[3]) Dabei ist zu beachten, daß dieses 'diddle' einen stark humoristischen Nebensinn besitzt, der durch die deutsche Uebertragung 'Schwindel' nur sehr schwach wiedergegeben wird.

heit, Kühnheit, Schlauheit, Rücksichtslosigkeit, Tapferkeit, Treue bis zum Tod. In "diddle" symbolisiert sich das Lebens-*ideal* des Border, wo Welt und Leben, ja selbst der Tod nichts Tragisches sind: "fa la la diddle", wobei die leichte, frohe Tanzmelodie des „fa la la" (siehe oben) den Grundton gibt, ist ein echter Spiegel dieses unkomplizierten, optimistischen Lebensgefühls.

Das einfache „fa la la diddle" ist nun in 187 B (Jock o the Side) abgewandelt zum *"ding* diddle" und *"dow* diddle", die schon durch die Alliteration als Verstärkung des "diddle" wirken; wie ja auch sonst die Alliteration zur einfachen Intensitätssteigerung beliebt ist.[1]) Diese Gefühlsmetapher ist wahrscheinlich noch verstärkt durch den Eigenwert der verwendeten Worte, — soweit eine solche sich noch aus dem Vorhandenen erkennen läßt. (Gerade hier muß man ganz besonders mit der starken Umgestaltung der Worte der Alliteration zuliebe rechnen, wie sie auch sonst in den Balladen sich findet, man vergleiche nur das sinnlose "lord nor loune" in 63 A_{26} gegenüber "rogue nor loune" in 69 B_{20}.) Und selbst wenn man der auf dem rein Klanglichen fußenden Gefühlsmetapher den größten Anteil an der Bildung dieses "ding diddle" und "dow diddle" zuschreibt, so schließt das ein Mitschwingen der Bedeutung "dow" (= can) und des "ding" (= prahlen, klingen, tönen, vgl. "ding down" = niederwerfen) keineswegs aus: die mit viel List und Schlauheit, Aufopferung und Treue bewerkstelligte Rettung Jock o the Sides durch Hobie Noble in 187 B ist gleichsam das Hohelied des "diddle", ein sich selbst Uebertreffen *("ding* diddle") des "diddle", eine *Kunst* (*"dow* diddle"), deren man sich stolz rühmen kann (*"ding* diddle"!) und die man durch den Tod selbst besiegelt ("with my fa' "?).

Eine ganz andere Situation liegt nun dem "diddle"-Refrain der nicht zu dieser Gruppe gehörigen Ballade 82 (The Bonny Birdy) zugrunde: In einer Sommernacht hört der Ritter heimkehrend den "bonny birdy", der ihm in Zwiesprache mit dem sich gegen die Wahrheit Sträubenden die Untreue seiner Lady verrät und ihm den Weg zeigt zu ihr, die in den Armen ihres neuen Geliebten liegt. Wie das Zwitschern des Vogels erklingt das "diddle" (am Ende jeder Zeile) in die Erzählung hinein, u. dann endet jedesmal die Strophe in dem ahnungsvollen, unruhigen "O wow for day (diddle) / An dear

[1]) Vgl. "Lowlands low" 286 B, und "derry down".

gin it were day! (diddle) / Gin it were day, an gin I were away! / For I ha na lang time to stay. (diddle).

Wer singt diese Worte? Der treue Vogel, dem die böse Nachricht, die er seinem Herrn zu bringen hat, das Herz schwer macht? Oder der einsam durch die Nacht reitende Ritter, den böse Ahnungen nach Haus treiben? In Strophe 11 ff. ist es der "false knight", der, von seinem Gewissen mit böser Ahnung geplagt, den Tag herbeisehnt. Aber so deutlich die Einbeziehung in den Text an dieser Stelle ist — schon dadurch, daß dieser Refrain von Anfang an nach jeder Strophe aufklingt und jedesmal ihren Gehalt in sich aufnimmt, wächst er über jene Eindeutigkeit hinaus: böse Ahnungen, Reue, Furcht, das leibhaft gewordene Dunkel der Nacht, alles drängt sich hier zusammen und findet in diesem unlöslichen Ineinander von Metapher und Symbol seinen adäquaten Ausdruck. Und dazwischen erklingt immer wieder, aufreizend, zweideutig, bald warnend, bald neckend das "diddle" des Vogels, dem zugleich die Bedeutung "Schwindel" — aber hier mit ganz anderem Gefühlsgehalt — jene fein ironisierende Wirkung gibt.[1])

So wird auch hier wieder der Refrain, unter Benutzung des onomatopoetischen "diddle", das in der Welt des Border zum Dingsymbol geworden war, zu einem „zu tieferem Sinnbezug auffordernden" Gebilde, einem alle Stimmungen der Ballade in sich zusammenfassenden Symbol.

Zusammenfassung: Mit der Betrachtung des Refrains schließt sich der Kreis der Untersuchungen zu Metapher und Symbol der Childschen Balladen, die diese Arbeit geben wollte: Ihre drei Teile sind unlösbar miteinander verbunden: dieselbe eigenartige, aus dem Dingsymbol erwachsende volkstümliche Symbolik bezw. Metaphorik, die wir in reinster Ausprägung an dem Beispiel der Edward-Ballade kennen lernten (Teil I), schafft die eigentliche tragische Atmosphäre, die allein die Balladen erst zu tragischen macht, und erhebt auch die übrigen (mit untragischem Ausgang) durch Versinnlichung des im erzählten Geschehen erlebten Wertes, eines

[1]) Vielleicht hat man in diesem onomatopoetischen Vogelruf den Ursprung des 'diddle' überhaupt zu sehen. Der 'Lockruf' wurde dann in dieser Ballade zum Symbol der Verführung, der Untreue vertieft, während er in der Welt des Border aus einem Ruf zum Heranlocken des Viehs zu der oben skizzierten Bedeutung 'lustiger Schwindel' kam.

Transzendentalen, zum eigentlichen Kunstwerk, d. h. einer höheren, gesteigerten und zugleich allgemein-gültigen Wirklichkeit (Teil II). Und sie führt endlich, über die „Formel", das dem traditionell gebundenen volkstümlichen Denken entsprechende, immer monoton wiederholte Nennen eines Dingsymbols, zum Refrain (Teil III). Wir konnten sein Herauswachsen aus dem Dingsymbol, entweder als bloßes Nennen, „Formel", oder im Auswerten zur meist verbalen Gefühlsmetapher an Blumen-, Namen-, und Tonkehrreimen verfolgen, und wo in einem Teil der Satzkehrreime diese Beziehung zum Dingsymbol zugunsten einer stärkeren Einbeziehung in Situation und Grundstimmung zurücktritt, wird zugleich umso deutlicher der Symbolcharakter des Balladenrefrains an sich: immer wieder haben wir gesehen, wie durch seine Wiederholung am Ende jeder Strophe er alle Stimmungswerte der Ballade in sich aufnimmt, sodaß er nun gleichsam das Thema darstellt, das die Ballade variiert: der Ideenhintergrund (im weitesten Sinne) der Ballade, durch den sie sich zugleich als Kunstwerk vom Empirischen abhebt, findet im Refrain seinen symbolischen Ausdruck.

Symbol und Metapher sind es also letztlich, in denen der überindividuelle Gehalt der Ballade sich nacherleben läßt, natürlich nur im Rahmen und als ein wichtiger Teil der Stilisierung überhaupt: nur im Zusammenwirken *aller* stilistischen Mittel (Rhythmus, Antithese, Reim, Wiederholung, Parallele, Wortwahl, Bild usw.) entsteht die Welthaltigkeit eines jeden echten Kunstwerks, und mit dieser Einschränkung oder besser Erweiterung kann ich Marcel Proust zustimmen, wenn er sagt: "Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style".[1])

[1]) E. R. Curtius, "Französischer Geist im neuen Europa", 1925, S. 57.

Lebenslauf.

Ich, *Annemarie* Carla Dora *Kahlert*, wurde am 9. Oktober 1905 in Neumünster / Holstein als Tochter des Lageristen Peter Kahlert und seiner Frau Dora, geb. Schümann, geboren. Ich bin ev.-lutherischer Konfession und preußischer Staatsangehörigkeit. Neun Jahre lang besuchte ich zunächst die Städtische Mädchenmittelschule in Neumünster, dann vier Jahre die Klassen Untersekunda bis Oberprima des dortigen Oberlyzeums der Oberrealschulrichtung, wo ich Ostern 1925 die Reifeprüfung bestand. Im W.-S. 1925/26 begann ich an der Universität Kiel Englisch, Französisch und Deutsch zu studieren. Seit dem Sommer-Semester 1926 habe ich, mit Ausnahme zweier Semester, in denen ich an der Universität München immatrikuliert war (Winter-S. 1926/27 und Sommer-S. 1927), in Marburg studiert. Das Rigorosum bestand ich am 27. November 1929. Ende Juni 1930 schloß ich mein Studium mit dem philolog. Staatsexamen ab. Meine akademischen Lehrer waren vor allem die Herren Professoren Ebeling, Kauffmann, Mensing in Kiel, Förster, Lerch, Strich, Vossler in München, Deutschbein, Elster, Glaser, Helm, Mayne, Spitzer und Wrede in Marburg. Allen, besonders aber Herrn Professor Deutschbein, der mich auch bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit immer wieder bereitwilligst unterstützt und gefördert hat, bin ich zu größtem Dank verpflichtet.